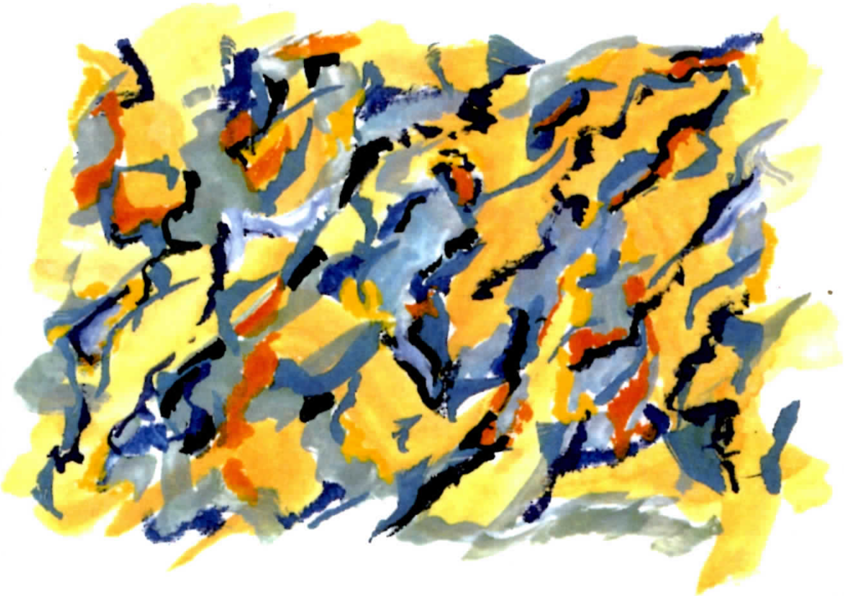


ROLAND BARTHES escritos sobre teatro

Esta coleção reúne importantes obras de Roland Barthes, algumas em reedição cuidadosamente revista e várias inéditas. Entre os inéditos, destacam-se os *Cursos do Collège de France*, só recentemente publicados em francês, e quatro volumes temáticos, contendo artigos até agora esparsos e nunca traduzidos no Brasil. Esta coleção é dirigida e organizada por Leyla Perrone-Moisés, sem dúvida a maior responsável pela divulgação do pensamento de Barthes no Brasil.

ESCRITOS SOBRE TEATRO

Roland Barthes tinha um interesse apaixonado por teatro, como espectador, testemunha, crítico e editor de revista, e isso em uma época excepcional, em que se esboçavam as grandes linhas que constituem o cenário teatral de hoje. Dominado pelo modelo da Grécia antiga e pelo fascínio brechtiano, o conjunto desses textos, trate-se de editoriais ou de críticas de espetáculos sempre invisíveis, trate-se de elementos de história, de teoria ou de política, toca na essência do teatro, tal como ele pode referir-se a cada um em sua vida íntima e em sua vida social.

ROLAND BARTHES

ESCRITOS SOBRE TEATRO

Textos reunidos e apresentados
por Jean-Loup Rivière

Tradução | Mário Laranjeira
Revisão da tradução | Andréa Stahel M. da Silva

Martins Fontes
São Paulo 2007

Esta obra foi publicada originalmente em francês com o título
ÉCRITS SUR LE THÉÂTRE – Textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière,
por Éditions du Seuil, Paris.
Copyright © Éditions du Seuil, 1984, para os textos extraídos
de Bruissement de la langue.
Copyright © Éditions du Seuil, 1993, para os textos extraídos
de Oeuvres Complètes, Tomo 1.
Copyright © Éditions du Seuil, 2002, para o prefácio, as notas
e a composição do volume.
Copyright © 2007, Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,
São Paulo, para a presente edição.

1ª edição 2007

Tradução
MÁRIO LARANJEIRA

Revisão da tradução
Andréa Stahel M. da Silva
Acompanhamento editorial
Maria Fernanda Alvares
Revisões gráficas
Renato da Rocha Carlos
Ivani Aparecida Martins Cazarim
Dinarte Zorzanelli da Silva
Produção gráfica
Geraldo Alves
Paginação/Fotolitos
Studio 3 Desenvolvimento Editorial

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Barthes, Roland, 1915-1980.
Escritos sobre teatro / textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Rivière ; tradução Mário Laranjeira ; revisão da tradução Andréa Stahel M. da Silva. – São Paulo : Martins Fontes, 2007. – (Coleção Roland Barthes)

Título original: Écrits sur le théâtre
Bibliografia
ISBN 978-85-336-2351-4

1. Barthes, Roland, 1915-1980 – Crítica e interpretação 2. Estética 3. Teatro – França – História e crítica 4. Teatro – História e crítica I. Título. II. Série.

06-9728 CDD-792.01

Índices para catálogo sistemático:
1. Teatro : Teoria e estética : Artes 792.01

Todos os direitos desta edição reservados à
Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
Rua Conselheiro Ramalho, 330 01325-000 São Paulo SP Brasil
Tel. (11) 3241.3677 Fax (11) 3105.6993
e-mail: info@martinsfonteseditora.com.br http://www.martinsfonteseditora.com.br

| Índice |

Prefácio IX
Nota à edição francesa XXIII
Agradecimentos XXV

Sempre gostei muito de teatro... 3
O príncipe de Homburg no TNP 9
O libertino 22
Poderes da tragédia antiga 25
A arlesiana do catolicismo 39
O silêncio de Dom Juan 45
Editorial 50
Dom Juan 55
Fim de *Ricardo II* 60

Avignon, no inverno 68
Ruy Blas 73
M. Perrichon em Moscou 78
Um bom teatro pequeno 82
Uma atriz trágica sem público 88
Godot adulto 94
Teatro capital 99
O ator sem paradoxo 104
Para uma definição do teatro popular 109
Como prescindir disso 112
Editorial 117
O Grand Robert 121
Comentário sobre *O cerejal* 127
O teatro popular hoje 130
A vacina da vanguarda 138
Macbeth 142
Por que Brecht? 145
Nekrassov julga sua crítica 150
Júlio César e *Coriolano* 159
O círculo de giz caucasiano 163
A querela da cortina 168
Marivaux no TNP 173
Nota sobre *Aujourd'hui* 177
Le Plus Heureux des trois 183
La Locandiera 188
Aujourd'hui ou *Les Coréens* 192

Brecht "traduzido" 196
A propósito de *Coréens* 205
Le Faiseur 208
Brecht, Marx e a História 212
O mito do ator possuído 218
Tragédia e altura 223
Le Soulier de satin 228
La Fête du cordonnier 232
Sete fotos-modelo de *Mãe Coragem* 239
Les Trois Mousquetaires 261
Le Balcon 266
Comentário: Prefácio a Brecht, *Mãe Coragem e seus filhos* . 269
O teatro francês de vanguarda 294
O deslumbramento 307
Brecht e o discurso: contribuição ao estudo da discursividade 310

Bibliografia de Roland Barthes sobre teatro 325
Bibliografia sucinta dos textos sobre Roland Barthes e o teatro 331

| Prefácio |

No decorrer dos anos 1950, Roland Barthes escreve mais de oitenta artigos sobre teatro em periódicos como *Lettres nouvelles*, *France-Observateur* e, principalmente, *Théâtre populaire*. É a época de *Le degré zéro de l'écriture* [*O grau zero da escrita*] (1953), de *Michelet* (1954), de "Mythologies" [Mitologias], publicadas em *Lettres nouvelles* e reunidas parcialmente em 1957. No limiar de uma obra que se caracteriza pela multiplicidade de seus objetos de estudo e pela coerência de seu encaminhamento, o teatro ocupa um lugar preponderante. Nos anos seguintes, Roland Barthes já não freqüenta as salas de espetáculo, quase já não escreve sobre teatro, embora declare mais tarde que este está, "talvez", no âmago de sua obra, e embora este apareça em seu último livro, *La Chambre claire* [*A câmara clara*] (1980). Pode-se, pois, ler neste conjunto os fundamentos de um pensamento em via de elaboração, um testemunho sobre um período importantíssimo do teatro francês e uma profunda meditação sobre a própria arte do teatro.

O teatro nos anos 50

Jovem espectador, Roland Barthes freqüentou os teatros do Cartel, associação que reunia quatro grandes diretores do período entre-guerras, Baty, Jouvet, Pitoëff e Dullin[1]. Quando começa a escrever, o momento teatral é muito importante. De fato, o grande movimento estético que transformou a arte do teatro na primeira metade do século XX, e que atingiu principalmente a Rússia, a Alemanha e a França, vai juntar-se, ao terminar a guerra, a uma concepção política do teatro que, embora tenha animado vários dos grandes pioneiros das artes cênicas da Europa, ainda não encontrara realmente ou duradouramente parcerias institucionais: o teatro popular, ou, como o chamava Stanislavski no fim do século XIX, um teatro de arte "acessível a todos". Depois da Segunda Guerra Mundial, os Estados vão se preocupar em recriar, abrir ou reformar grandes instituições teatrais. Na França, onde a vida teatral estava quase totalmente concentrada em Paris, são instalados "centros dramáticos" no interior, em 1946; o festival de Avignon é criado em 1947; o Théâtre national populaire, em 1951; em 1947, são criados o festival de Edimburgo na Inglaterra, o Piccolo Teatro na Itália e o Actor's Studio em Nova York; em 1949, o Berliner Ensemble na RDA etc. Descentralização, criação de teatros nacionais e de grandes festivais, a paisagem teatral que se forma na época é também, em linhas gerais, esta em que hoje vivemos, quaisquer que tenham sido as evoluções estéticas, as transformações institucionais ou a renovação dos grupos[2].

---

[1] Cf. p. 1.

Naqueles anos, um ator essencial da vida teatral é a revista *Théâtre populaire*, de que Roland Barthes é um dos fundadores, que se tornou, como diz o seu historiador Marco Consolini, uma revista "mítica"[3]. Seus animadores apóiam, no início, a aventura de Jean Vilar e a ambição de um teatro que seja ao mesmo tempo destinado ao maior número de pessoas e tenha uma alta exigência artística. Nos textos dessa coletânea, a idéia de um teatro que seja ao mesmo tempo de "vanguarda" e "popular" é constante, e ela explica por que a estética do teatro que aí se formula passo a passo nunca está separada de uma "sociologia": o teatro é visto em seu todo, um palco *e* uma sala, um ator *e* um espectador.

É difícil imaginar hoje, quando se distinguem com dificuldade invenções autênticas, facilidades mercantis e academismos atualizados, essa época de combates, às vezes violentíssimos, que opunham duas concepções de teatro, e isso tanto mais porque os combates artísticos sempre eram igualmente combates políticos. *Théâtre populaire* e Roland Barthes, que assina vários de seus editoriais, tomaram particularmente posição a favor de Jean Vilar, a favor de alguns dos jovens autores de "vanguarda" como Adamov ou Beckett, e contra a Comédie-Française que representa a seus olhos o mais vetusto dos conformismos. A partir de 1954, eles vão tomar alguma distância com relação ao TNP, na seqüência, principalmente, da descoberta de Brecht por ocasião da turnê do Berliner Ensemble com *Mãe Coragem e seus filhos*, que, "na história da *Théâtre populaire*, nunca deixou de ser o espetáculo mais importante, um ponto de sustentação, um episódio teatral inesgotável, um objeto de reflexão sem fim"[4].

---

[2] Sobre este assunto, cf. os quatro volumes dirigidos por Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale*, Actes Sud-Papiers, 1992-1995.

[3] Marco Consolini, *Théâtre populaire, 1953-1964, histoire d'une revue engagée*, Éd. de l'IMEC, 1998. Dirigida por Robert Voisin, a revista é animada por Roland Barthes, Guy Dumur e Morvan Lebesque, aos quais se unem, mais tarde, em especial, Bernard Dort e Jean Duvignaud.

O interesse dos textos aqui reunidos não é, ou não é apenas, dar testemunho de uma época passada, mas reavivar uma concepção "combativa" do teatro de que somos os herdeiros muitas vezes sonolentos ou amnésicos, dar a ler os princípios e as formas de uma clarividência crítica e lembrar que a função do teatro é assumir sua parte no grande comentário da sociedade.

Um *corpus* problemático

Este livro foi imaginado no final dos anos 70. Estudante no âmbito do seminário de Roland Barthes na École pratique des hautes études, encarregado de um Grupo de pesquisas teatrais que produzia espetáculos e publicava uma revista, *L'Autre Scène*, eu ficara impressionado com a coerência e a força de intervenção dos textos de Roland Barthes sobre teatro, e que estavam então dispersos e esquecidos em jornais e revistas de sua primeira publicação. Escritos vinte anos antes, contemporâneos e companheiros da primeira descentralização, ligados ideologicamente ao movimento do teatro popular, conservavam no entanto uma força ainda fresca na França de após maio de 1968, na França pós-gaulliana, na época de um movimento artístico em que o teatro saía dos teatros, em que se difundiam as lições de Grotowski, as experiências do Living Theater etc. Eles me pareciam algo mais do que um testemunho sobre a época ou sobre a evolução intelectual de Roland Barthes. Fazer um livro com esses textos era, pois, um meio de manifestar sua unidade e de recolocar em movimento sua eficácia ofensiva. Outro ponto que me intrigava era que o autor estava vivo e o *corpus* era fechado: Roland Barthes escrevera muito sobre teatro, vira muitas peças, participara da vida teatral e, desde o início dos anos 60, parara: deixou de ir ao teatro que, a partir de então, já não era um objeto de escrita. Eu imaginava encontrar na reunião desses textos uma resposta para esse enigma. O que é uma paixão que cessa e que, entretanto, prossegue? De fato, apesar dessa partida, o teatro permanecera central. Em 1975, em *Roland Barthes par Roland Barthes* [Roland Barthes por Roland Barthes], ele escreve: "Na encruzilhada de qualquer obra, talvez o Teatro."[5] Qual pode ser esse objeto que sobrevive ao seu desaparecimento? Havia aí uma questão que ultrapassa infinitamente o teatro: esse conjunto de textos era um rébus para decifrar de uma experiência humana. Eu havia, pois, proposto a Roland Barthes confeccionar a coletânea. Ele aceitara, com sua gentileza costumeira e uma reserva dubitativa: era sensível ao interesse que um jovem estudante podia ter por textos antigos, mas não tinha muita vontade de voltar a eles. Via-os encerrados em sua época, tinha dificuldade para imaginar que pudessem ter uma força nova para um leitor de uma geração ulterior. Uma troca de correspondência com Robert Voisin, diretor da revista *Théâtre populaire*, confirma essa ambivalência: um estudante propôs-me fazer uma coletânea, escrevia-lhe Barthes, "eu deixo que faça"; ao que Voisin responde: "Ele tem razão, esses textos são mais atuais do que aquilo que se escreve hoje." Barthes tinha dificuldade para imaginar que o que era antigo ou datado a seus olhos pudesse parecer ainda vivo. Essa ambivalência manifestou-se durante a preparação da coletânea. Como não se tratava de publicar todos os textos sobre o teatro, por ser grande demais o seu volume, era preciso fazer uma escolha. Submetera-lhe uma primeira seleção que ele tinha revisto. Às vezes eu tinha dificuldade para entender por que ele eliminava textos que me pareciam importantíssimos. Certas reticências eram mais fáceis de captar: eram ideológicas por vezes, estilísticas com freqüência. Ideológicas quando os textos lhe pareciam referir-se muito diretamente ao sartrismo ou ao marxismo de sua formação intelectual, estilísticas pela recorrência de um léxico que ele abandonara. Era principalmente o que havia de "militante" naqueles textos que lhe era insuportável. Nas fichas que ele me dava e onde anotava suas reflexões, esse aspecto volta freqüentemente: "Referência obsessiva à burguesia"; "Demasiado moral, justiceiro"; "É tudo que eu odeio: *militante*"; "Os Ricos, o Dinheiro [onde fui buscar isso?]". Certo número de observações concerne à "data" dos textos: "Documento indireto sobre a época", "Isto fala demais de Vilar, de quem não se sabe mais nada"; "Faz com que todo texto seja tão *datado*... /insustentável/- não republicável, quando se tem pretensão ao monumento". O Barthes da maturidade tem dificuldade para suportar o jovem Barthes: "Sem nenhuma temática pessoal/Retórico e passional", "Não é simpático, esse é o problema".

---

[4] *Ibid.*, p. 43.

---

[5] *Roland Barthes par Roland Barthes*, Éd. du Seuil, 1975, p. 179; *Oeuvres complètes*, tomo IV, Éd. du Seuil, 2002, p. 749.

No momento em que relê seus textos antigos, está escrevendo *La Chambre claire*, um livro sobre a fotografia em que se encontram, ao mesmo tempo, as conseqüências mais agudas das reflexões antigas sobre teatro e o curso mais recente da meditação autobiográfica. O velho estilo lhe é insuportável, puxa-o para trás, ao passo que um livro, novo sob todos os aspectos, está sendo escrito. Ficou, então, combinado entre nós esperar a publicação desse novo livro para fazer uma escolha definitiva. Suas hesitações talvez tenham também outra explicação: o livro sobre fotografia é uma reflexão *sobre* a morte, e a coletânea dos artigos antigos era, como "coletânea", uma espécie de livro póstumo, um livro *de* morte. Ora, um livro sobre a morte é um livro de vivo, não pode ser póstumo. Os dois projetos eram então dificilmente compatíveis, o que não pôde aparecer explicitamente senão na leitura da *Chambre claire*, livro publicado em janeiro de 1980. Em fevereiro do mesmo ano, Roland Barthes é atropelado por um veículo na saída do *Collège de France*, e morre em 26 de março de 1980. O projeto de publicação dos *Écrits sur le théâtre* [Escritos sobre teatro] fica suspenso, pois seu editor acha que as reticências de Barthes impedem a publicação do livro.

Até o ofuscamento

Este livro é, pois, duas vezes antigo: o projeto de reunir os textos tem vinte anos, e eles agora têm mais de quarenta. Ora, ao lê-los, preparando a coletânea, encontro neles um viés não explorado e que permite pensar aquilo que funda e nutre a relação com o teatro de todo espectador, ator, diretor ou dramaturgo de hoje. O teatro mudou dos anos 50 para cá, mas ler determinada crítica de um grande espetáculo de Vilar que não vimos é muito mais do que recolher dele uma reminiscência, é também deduzir os critérios que formam e transformam nosso julgamento e nosso gosto. É uma experiência análoga à leitura dos *Salons* de Diderot ou de Baudelaire, ou das críticas literárias de Lessing ou de Walter Benjamin.

Independentemente daquilo que cada texto pode trazer de singular, existe uma significação mais geral da coletânea. Ela está ligada ao enigma que eu apontava acima: o afastamento. O que pode ensinar-nos sobre o próprio teatro esse gesto de abandono, de exílio voluntário? "Sempre gostei muito de teatro e, no entanto, quase já não o freqüento. Essa é uma reviravolta que me intriga", escreve Barthes num texto de 1965, "Testemunho sobre teatro"[6]. A resposta que ele dá é muito circunstancial: depois do "ofuscamento brechtiano", o teatro já não tinha nem gosto, nem força. Essa explicação é retomada por Bernard Dort, que vê na defecção de seu companheiro de combates da *Théâtre populaire* uma conseqüência da inadequação entre um teatro sonhado – um teatro utópico que as encenações de Brecht haviam abordado em dado momento – e o teatro real. Ele propõe igualmente outra hipótese, que evita pudicamente aprofundar: "Talvez o sonho último de Barthes fosse expulsar o ator do teatro: seu corpo exposto o fascina demais para não incomodá-lo e não fazê-lo experimentar 'um misto de ofuscamento e de náusea'."[7] E Dort liga essa ambivalência à própria experiência de ator de Barthes, quando, jovem estudante e membro do Grupo de teatro antigo da Sorbonne, interpretava Dario em *Os persas* de Ésquilo. Dort vê nessa experiência, cujo breve e único relato mostra certo desconforto[8], uma espécie de "cena primitiva".

Outra interpretação dessa "reviravolta" foi dada por Jean-Pierre Sarrazac[9]. Ela segue a lógica interna da obra para mostrar que o conceito central de *teatralidade* já não precisava do teatro real, depois que o estudo de espetáculos, principalmente os de Brecht, conferiu-lhe suas virtudes e sua força operatória próprias. Sarrazac supõe igualmente que a emergência progressiva do tema autobiográfico na obra de Barthes, que passa de um pensamento da história, da política e do simbólico a um trabalho sobre a memória, a subjetividade e o imaginário, representa uma passagem do épico – e portanto do "teatral" – ao romanesco. A obra seria assim dominada, no início, pela figura de Brecht e, depois, pela de Proust.

---

[6] Ver, neste volume, p. 1.

[7] Bernard Dort, "Barthes: le corps du théâtre", *Art Press*, nº 184, outubro de 1993, retomado em *Le Spectateur en dialogue*, P.O.L., 1995, p. 143.

[8] *Roland Barthes par Roland Barthes*, Éd. du Seuil, 1975, p. 37; *Oeuvres complètes*, tomo IV, Éd. du Seuil, 2002, p. 613.

[9] Jean-Pierre Sarrazac, "Le retour au théâtre", em *Parcours de Barthes*, *Communications*, nº 63, Éd. du Seuil, 1996, pp. 11-23.

Outra explicação é sugerida por Philippe Roger, que observa que "Tragédia e altura"[10], última das "Mitologias" publicadas em *Lettres nouvelles*, é uma carga contra a política cultural de Malraux: "Ela faz caducar todo o seu sonho de teatro cívico, confiscando a 'missão' que ele atribuía ao teatro."[11] O afastamento de Barthes viria da inadequação entre o teatro que ele espera e aquele que a novíssima República gaulliana promete. Quem quisesse fazer a arqueologia da idéia de "Estado cultural" deveria referir-se a esse texto, ainda que seja duvidoso que Barthes se tenha servido dele posteriormente.

A essas interpretações, de ordem psicológica, biográfica e intelectual, política, poder-se-ia acrescentar esta: não haveria no teatro como tal algo que determinasse o seu abandono? Num dos belíssimos textos desta coletânea, intitulado "Avignon, no inverno"[12], Barthes medita sobre o pátio de honra do palácio dos Papas – coração do festival de Avignon – quando ele está vazio, abandonado pelo teatro que o faz viver no verão: "Um lugar simples, frio, natural, disponível a ponto de o homem poder enfim instalar ali o trabalho do homem e o surgimento do espetáculo fora de uma matéria sem voz e sem cumplicidade. Esse lugar exigia que o homem fosse tratado, não como uma criança retardada para quem mastigam a comida, mas como um adulto para quem dão o espetáculo a ser feito."[13] Barthes sempre gostou das dramaturgias da implicação, daquelas que inscrevem em sua estética o lugar de um espectador ativo, "responsável", como ele diz com freqüência. Essa exigência encontra aqui sua fórmula na oposição criança/adulto, que se encontra, aliás, em numerosos textos. Mas o que quer dizer esta palavra, "adulto"? Pode-se encontrar uma noção dela num texto que se intitula precisamente "*Godot* adulto": "*Godot* atinge agora aquele estado de evidência em que é necessário que o teatro seja, se não declamado, pelo menos proclamado, lançado ao público como uma linguagem solene (o que não o impede absolutamente de ser familiar). Veja-se todo o final: é um final ousadamente filosófico, que engaja sem truques o espectador na dilaceração do conhecimento: 'Quando? Quando? Um dia, isso não lhe basta, um dia igual aos outros ele ficou mudo, um dia fiquei cego, um dia ficaremos surdos, um dia nascemos, um dia morremos, no mesmo dia, no mesmo instante, isso não lhe basta?...

---

[10] Ver, neste volume, p. 289.

[11] Philippe Roger, "Barthes dans les années Marx", em *Parcours de Barthes*, *Communications*, nº 63, Éd. du Seuil, 1996, p. 61.

---

[12] Ver, neste volume, p. 66.
[13] Ver, neste volume, p. 70.

Elas parem montadas em um túmulo, o dia brilha por um instante, depois é de novo a noite.' É o próprio tom do monólogo shakespeariano, e os atores sabem disso: sentiram que os públicos cada vez maiores reclamavam uma meditação cada vez mais aberta. *Godot* expandiu-se, fortaleceu-se, *Godot* tornou-se adulto."[14]

O que é, pois, ser adulto? Seria ter tomado consciência de nossa mortalidade, ter aprendido a não viver nem na denegação – ajo como se fosse imortal –, nem no terror de uma aniquilação iminente. O teatro é uma experiência filosófica em que a vida permanece viva, no momento mesmo em que ela deixa aparecer sua trama negativa. E ela é sem dúvida tanto mais viva quanto dá lugar para a morte. Ser adulto seria então a capacidade de experimentar e de reconhecer o alcance dessa experiência. O teatro teria então uma função iniciática e, uma vez tirada a lição, seria possível afastar-se dele. Assim se compreende melhor o que se mostrava como um paradoxo: "Na encruzilhada de qualquer obra, talvez o Teatro." Se o teatro está ainda presente quando o teatro já foi abandonado é porque seu alcance filosófico deu consistência ao fato de ser "adulto", e isso é para sempre. O teatro é um mestre que se deixa, mas que não é esquecido.

A persistência do teatro e sua ligação com a experiência da mortalidade aparecem explicitamente no último livro de Barthes: "Não é, entretanto (parece-me), pela Pintura que a Fotografia atinge a arte, é pelo Teatro. [...] Se a Foto me parece mais próxima do Teatro, é por um intermediário singular (talvez eu seja o único a vê-lo): a Morte. Conhecemos a relação original do teatro com o culto dos Mortos: os primeiros atores se desligavam da comunidade representando o papel de Mortos; caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto: busto esbranquiçado do teatro totêmico, homem com o rosto pintado do teatro chinês, maquiagem à base de pasta de arroz do Katha Kali indiano, máscara do Nô japonês. Ora, é essa mesma relação que encontro na Foto: por mais viva que tentemos concebê-la (e essa fúria de 'parecer vivo' não pode ser senão a denegação mítica de um mal-estar de morte). A Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e maquiada sob a qual vemos os mortos."[15] Essa chave, ultimamente forjada, já fora esboçada: os últimos grandes textos sobre teatro são comentários de fotografias[16]. Como em todo grande escritor, os primeiros escritos são um programa que se ignora. É por isso que, embora os diferentes textos desta coletânea se refiram, na maioria, a espetáculos determinados, datados, antigos, invisíveis para sempre, seu assunto profundo toca na essência do teatro. Cabe, pois, ao leitor tirar a lição que repousa no fundo da circunstância e sentir em que esses textos não são nem "atuais", nem "antigos", mas intempestivos.

---

[14] Ver, neste volume, p. 94.

JEAN-LOUP RIVIÈRE

---

[15] *La Chambre claire*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Éd. du Seuil, 1980, pp. 55-6, *Oeuvres complètes*, tomo V, Éd. du Seuil, 2002, p. 813.

[16] Ver, neste volume, pp. 305 e 335 (textos 53 e 56).

Nota à edição francesa

Esta edição compreende sessenta e dois dos noventa e quatro textos sobre teatro. Estão publicados por ordem cronológica, ordem que nos pareceu preferível a um agrupamento por gênero (críticas de espetáculos, editoriais, história do teatro, Brecht...). Era o desejo de Roland Barthes, que aceitara a proposta de abrir a coletânea com um texto de 1965, "Testemunho sobre teatro", intitulado por suas palavras iniciais: "Sempre gostei muito de teatro".

Salvo menção contrária, as notas são do editor.

A quase totalidade dos textos foi revista e corrigida por Roland Barthes.

Agradecimentos

Agradecemos os responsáveis pelo Imec (Institut Mémoires de l'édition contemporaine), depositário do acervo Barthes, por ter facilitado as pesquisas necessárias a esta edição.

ESCRITOS SOBRE TEATRO

SEMPRE GOSTEI MUITO DE TEATRO...

Sempre gostei muito de teatro e, no entanto, quase já não o freqüento. Essa é uma reviravolta que me intriga. O que aconteceu? Quando isso aconteceu? Fui eu que mudei? ou o teatro? Será que deixei de amá-lo, ou o amo demais? Quando era adolescente, desde os quatorze anos, freqüentei os teatros do Cartel. Ia regularmente aos Mathurins e ao Atelier assistir aos espetáculos de Pitoëf e de Dullin (com menor freqüência Jouvet e Baty); gostava do repertório de Pitoëf e adorava Dullin como ator, porque ele não *encarnava* seus papéis: era o papel que se integrava ao fôlego de Dullin, sempre o mesmo, qualquer que fosse o papel que representava. Encontrava, aliás, a mesma virtude em Pitoëff e em Jouvet: todos eram atores de *dicção*, não no sentido solene do termo, mas porque falavam uma língua estranha e soberana (isso ainda é perceptível nos filmes de Jouvet), cuja qualidade constitutiva não era nem à emoção nem a verossimilhança, mas apenas uma espécie de clareza apaixonada; gosto dos atores que representam todos os seus papéis da mesma maneira, se essa maneira for ao mesmo tempo quente e clara; não gosto que um ator *se disfarce*, e talvez esteja aí a origem dos meus desentendimentos com o teatro. Só em Jean Vilar encontrei um reflexo dessa arte diccional.

Em 1936, com alguns colegas da Sorbonne, formamos o Grupo de teatro antigo, representamos *Os persas*. A experiência coletiva, amigável, diria eu, dominou no caso a experiência teatral, e foi talvez durante esse período que eu menos pensei no teatro. Depois de anos de afastamento (guerra, doença, exterior), retomei um contato ativo com o teatro, participando da fundação da revista *Théâtre populaire*, com Robert Voisin, Bernard Dort, Guy Dumur, Jean Duvignaud, Morvan Lebesque. Foi possível, então, levantar os problemas em grande escala, ao mesmo tempo teoricamente e por uma crítica regular dos espetáculos que eram encenados na França: economia das salas, composição dos públicos, dramaturgia, repertório, arte do ator. Tudo isso, previsto desde a origem da revista, aclarado de início pelas primeiras experiências do TNP, recebeu uma iluminação súbita no momento em que o Berliner Ensemble veio representar em Paris. Essa iluminação foi um incêndio: nada mais restou do teatro francês diante de meus olhos; entre o Berliner e os outros teatros, não tive consciência de uma diferença de grau, mas de natureza e quase de história. Daí o caráter, para mim, radical da experiência. Brecht fez passar em mim o gosto por qualquer teatro imperfeito, e foi, creio eu, a partir de então que deixei de ir ao teatro.

Isso parecerá excessivo, pouco razoável, pouco construtivo; não é bom (pelo menos é o que dizem) afastar-se de uma atividade sob pretexto de que ela não pode ser perfeita; sei que essa retirada é injusta em relação a alguns autores e a alguns grupos de hoje; mas é preciso entender também que a perfeição brechtiana desnudava as impossibilidades profundas de nosso teatro. O teatro brechtiano é, paradoxalmente, um teatro caro, pelo cuidado inaudito das encenações, pela quantidade de ensaios, pela segurança profissional dos atores, tão necessária à sua arte. Tal teatro é impossível numa economia privada, a menos que seja sustentado por um público imenso. Há quatro anos, em todo caso, a França não estava madura para isso. Nenhum diretor francês, por mais dotado, por mais decidido que fosse, tinha o poder de recuperá-lo. Brecht, autor, pode certamente ser levado a nossos palcos, sua obra é bastante ambígua; mas o brechtismo é uma *cultura* verdadeira, que precisa de toda uma política por trás: não se pode fazer brechtismo por acaso, no tapa. Como crítico, eu podia apenas ter recolhido uma insatisfação que não se dirigia, na verdade, a nenhum espetáculo em particular, mas às próprias estruturas de nossa dramaturgia.

É necessário, então, retomar o ofuscamento brechtiano, visto que foi mesmo ele, parece-me, que, paradoxalmente, me afastou do teatro. Quando desejamos um teatro popular iluminado pelo marxismo e quando, por outro lado, pedimos uma arte que observe rigorosamente seus signos, em suma, quando queremos uma dramaturgia que esteja no cruzamento de um pensamento político com um pensamento "semântico", já não é preciso dizer por que gostamos de Brecht. Não é, pois, dessas razões evidentes que quero falar. Ficarei no nível do testemunho pessoal, isolando, em meu apego à dramaturgia brechtiana, com o risco de exagerá-lo, um elemento aparentemente derrisório: sua *distinção*. Pode parecer acessório, fútil até, gostar, num teatro revolucionário, de um valor tão burguês como o gosto; mas, exatamente, é essa conjunção mesma que me parecia capital: que um teatro político renuncie a toda estética pequeno-burguesa e preserve sua forma de toda vulgaridade. O que é a vulgaridade? Quase ninguém se preocupa com ela, é um valor secundário, confuso, marcado por certo tabu de futilidade, como todos os valores rigidamente defendidos pelo esnobismo.

No entanto acho que a vulgaridade é um enigma sério. *Vulgaridade*, *distinção*: essas palavras, pela própria etimologia, remetem a fenômenos de classe (a distinção dos trajes data do momento em que a burguesia, condenada a usar os trajes de toda gente, procurou *distinguir-se* nos detalhes); é certamente por isso que a oposição é suspeita de esteticismo. Transportar um valor de secessão para uma arte "democrática" parece-me, entretanto, absolutamente necessário. Não existe história, não existe movimento da história sem conflito; não existe obra total sem contradição. Colocar num espetáculo político, "popular", um germe incessante de "distinção" (seja qual for o seu conteúdo) parece-me precisamente uma regra política e "popular": primeiro porque uma forma "separada" coloca na obra uma tensão interna sem a qual "nada acontece"; em seguida porque esse problema interessa a toda nossa cultura de massa. Acrescento que me parece hoje possível definir com precisão o que é uma obra vulgar: *hoje*, e não ontem, porque a análise estrutural nos dá os meios para definir a vulgaridade como uma disfunção semântica, uma má economia dos signos; brevemente, estou certo, o *gosto* já não aparecerá como uma graça misteriosa e anacrônica, mas exatamente como um problema técnico de *código* (o que, aliás, ele já foi na época clássica).

É exatamente o que eu colocava, creio, sob a "distinção" brechtiana: não um refinamento das cores ou uma plástica dos movimentos (pode-se encontrá-los em outros contemporâneos), mas um "código", tão claro e tão sóbrio que o espetáculo se torna ao mesmo tempo ofuscante e tenso. Diante desse equilíbrio superior que resolvia finalmente a contradição entre o sentido político e a forma difícil, constituindo-os um pelo outro, todo espetáculo me parece incompleto e, em suma, no sentido próprio, *frustrado*. Esse defeito não é contingente: ele depende de uma estética de complacência, ela própria ligada às estruturas econômicas de nosso teatro: em razão de sua formação, de seu ofício, de uma prática que lhe é imposta, um ator, por exemplo, não pode, hoje, escapar à vulgaridade senão *por acaso*: com relação ao cinema, e principalmente ao cinema recente, a arte do ator de teatro me parece extraordinariamente apoiada, quase pré-histórica.

A visão que tenho de Brecht, da dramaturgia brechtiana, é sem dúvida de ordem fantasmática; mas é possível dizer também que ela é simplesmente utópica, e então ela pode abrir para algo de novo. Como tornar uma arte ao mesmo tempo acessível e difícil? Existe aí uma contradição que sempre foi considerada insolúvel. Brecht resolveu-a. *Sob a regra, desvendai o abuso*: eu via em nosso teatro, no momento em que o abandonei, um excesso de regras abusivas para continuar a ter prazer nele, o que também é uma recomendação brechtiana.

ESPRIT
maio de 1965

O PRÍNCIPE DE HOMBURG NO TNP

Considerando o palco do *Príncipe de Homburg*[1], imenso, aberto a todos os ventos como uma nave sombria atravessada de clarões, de rostos ou de bandeiras, eu pensava no resto de nossos teatros burgueses, fechados como casas provincianas, meio bombonerias, meio prisões, onde o palco e o espectador se encaram de frente e não podem fazer nada senão manter esse *tête-à-tête* íntimo como um recolhimento familiar. Eu estava no "galinheiro" e, do alto da minha montanha de Chaillot, avistava um espaço afundado na noite, cheio de um ar exterior que fazia tremer as tochas e de onde me chegava, conforme o momento, o vento da guerra ou o frescor de um palácio sem conforto. Daquela noite profunda, feita de uma espessura verdadeira do espaço, e não mais pendurada como geralmente sobre telas pintadas, eu sentia que a tragédia tirava a sua virtude essencial, que é instituir uma figuração do *acontecimento.*

---

[1] *O príncipe de Homburg* de Kleist estreou na encenação de Jean Vilar quando do V Festival de Avignon, em 1951, e foi reapresentado regularmente em seguida. Esse espetáculo marcava o início da parceria entre Vilar e o ator Gérard Philipe. Foi em seguida a esse festival que a administração francesa propôs a Vilar a criação do que devia tornar-se o Théâtre national populaire, situado no alto da colina de Chaillot, em Paris. Ele foi nomeado seu diretor em 1º de setembro de 1951.

Eu me dizia que, inversamente, não é por acaso que nossos teatros burgueses atribuem um poder tão constante ao isolamento acústico do palco, concebido como uma caixa bem ajustada da qual se teria parcimoniosamente – e muito provisoriamente – retirado uma parede. Essa característica frontal do teatro burguês tem duas funções: 1º abrigar um além do espaço, inteiramente consagrado às máquinas, à preparação e à manutenção do artifício, isto é, substituir uma imagem aberta do incompreensível pelo próprio signo de sua fabricação, eliminar o mistério em proveito do maquinário; 2º apresentar sempre o homem como um segredo violado, mantido prisioneiro entre três paredes e exposto à curiosidade do público por uma espécie de desvelamento frontal, à maneira de um esconderijo arrombado.

Em nenhum de nossos teatros modernos, todos concebidos e construídos pela burguesia triunfante, o espectador pode experimentar o movimento de mergulho que lhe oferecem os grandes espetáculos populares como os esportes do estádio e do ringue. A intenção histórica desse encerramento não pode escapar: trata-se evidentemente de proteger uma imagem essencialista do homem: assim como nossa Literatura clássica – seja qual for a amplitude de seus afrescos – não é senão a violação de uma essência humana, surpreendida e mostrada, assim também o palco burguês desvenda sem cessar um segredo que as três paredes do cenário expulsam da sombra, do mistério, do possível. A racionalidade dessa descoberta só pretende exercer-se num espaço lógico, sem margem, sem sombra e sem fundos, um espaço tão finito e tão imperioso quanto o tempo lockiano das filosofias positivas.

É compreensível que esse espaço seja absolutamente intolerante para com a tragédia e que os trágicos de todos os países do mundo nunca tenham escrito senão para um espaço aberto, onde os fundos e os lados do plano cênico possuem uma espécie de indecisão essencial, sem a qual nenhum terror e nenhuma generosidade são possíveis. Contrariamente aos dramas burgueses de toda espécie, a tragédia não tem como função propiciar a publicidade de um segredo, mas instalar os espectadores na espessura de uma duração irreversível. A tragédia é aquilo que é visivelmente irremediável. Enquanto a cortina burguesa, essa pesada cortina carmesim de nossos teatros oficiais, reconstituindo o lugar hipocritamente fechado da família, carrega para sempre o seu segredo para dentro do nada de um tempo conjurado pela mentira social, a tragédia só pára quando o tempo já foi modificado até o ponto em que já não é possível voltar a colocá-lo entre parênteses. Esse móvel da tragédia existe ainda hoje – e na escala popular –, mas já não é no teatro que o encontramos; é no esporte, na arena, no estádio, no ringue, em todo lugar onde o espaço aberto designa a consumação irremediável da duração. Não é necessário, aqui, cortina, suportes, pátio ou jardim, pois uma vez devorado, o tempo esportivo – ou o tempo trágico –, nada mais pode eliminar a nudez de um lugar onde aconteceu algo *para sempre.*

O Príncipe de Homburg resume bem um esforço de abertura do palco, do qual sabemos tudo que deve, na França, a Dullin. Com o recuo do tempo, parece até que, de todos os criadores do Cartel[2], seja Dullin quem melhor se aproximou de uma transgressão decisiva do teatro burguês. Ainda mais, poder-se-ia quase dizer que toda a ação do Cartel foi realizada com base nessa noção de abertura e de fechamento do plano cênico, com a opção que implica em favor do sentido trágico do teatro, e de seu sentido popular, que estão muito ligados. Todos se lembram a que ponto Baty, por exemplo, se preocupava com tapar seu palco, compartimentá-lo, cubificá-lo, fazer dele um conglomerado de células fechadas, iluminadas muito mais do que abertas; o palco de Baty era sempre elevador ou prisão, era colméia ou estreito fio de espaço: o essencial era que não se chegasse a ele nem dele se saísse; estava-se lá dentro, e pelo resto da vida. Para Dullin, ao contrário, o próprio espaço do palco não era senão interrogação. O exemplo mais significativo dessa indecisão espacial é, talvez, a encenação de *Assim é (se lhe parece)** (no Atelier); a esse drama que possui tudo, logicamente, para

---

2. O "Cartel" é uma associação "fundada sobre a estima profissional e o respeito recíproco" em julho de 1927, e que reúne os mais importantes diretores de teatro da época, Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty e Georges Pitoëff.

* *Chacun sa vérité*, título em francês de *Cosi è (se vi pare)*, obra de Pirandello. (N. da R.)

constituir uma espécie de essência embelezada da clausura, do encerramento meio terrífico, meio engraçado dos espelhos, Dullin dera uma saída central, um largo corredor ascendente, todo pavimentado de preto e branco, pelo qual os loucos hipotéticos (Sponza e sua sogra) passavam o tempo chegando e saindo, ameaçando e eludindo, trazendo cada vez ao público, ao longo dessa alameda misteriosa, o signo oscilante de uma partida, de um além físico do palco, onde dois e dois nunca seriam quatro e onde um tostão não seria forçosamente um tostão.

Parece realmente que Vilar, na medida em que se afirmou junto ao público a partir de uma técnica do ar livre (a dos Festivais), nunca se preocupou com outra coisa que não o espaço teatral. Não sei se ele realmente declarou que a encenação é mais importante do que a peça[3]; essa afirmação é lógica, no caso de exigir-se que a encenação seja uma construção profunda do espaço – e não mais apenas uma explicação de texto ou uma operação expositiva que dispõe movimentos ao longo de um retângulo. Ouve-se dizer (também existe um Terceiro Partido na arte teatral) muitas vezes que a melhor encenação é a mais invisível, aquela que melhor está a serviço da peça. O que é preciso, ao contrário, impor – pelo menos na tragédia – é a evidência de uma relação entre o lugar de um drama e esse drama; isto é, em certo sentido, é preciso que esse lugar seja disjunto, que não exista por si mesmo, que seja um ar concreto, insólito, aberto para um álibi das situações; que tenha uma existência anterior ou lateral, como se queira, em cujo sopro vá instalar-se uma seqüência de atos humanos *no começo* puramente contingentes.

---

[3] Vilar considerava o diretor um simples intérprete e colocava o texto no centro de seu trabalho. Havia declarado, entretanto, em 1946: "Os verdadeiros criadores dramáticos destes trinta últimos anos não são os autores, mas os diretores." (*De la tradition théâtrale*, Gallimard, 1963, p. 77.)

Esse espaço preeminente não deve, pois, ter nada de uma parede de objetos, de um cenário ingenuamente nascido do próprio entrecho: a primeira abertura do teatro de Vilar é a ausência de cenários. Não acho que se deva ver nisso um *parti pris* da nudez, uma ascese jansenista do despojamento, uma moral da sobriedade oposta ao verismo barroco do Châtelet ou do Teatro da Ópera. Por natureza, o cenário não participa do espaço; ele é um argumento, faz parte do material de explicação da peça, é um sinal intelectual projetado pela situação, é um acessório didático, não mágico. É, portanto, apenas a partir do cenário abolido que o espaço pode começar a ser percebido e pouco a pouco ligado ao discurso dramático por relações mais *progressivas* (a tragédia é acontecimento) do que as de uma tela figurativa. Só o espaço livre pode realmente reservar o futuro; é por cima dos cenários derrubados que a noite, a guerra, a cidade e o palácio do Eleitor invadem pouco a pouco o *Príncipe de Homburg*, como o sopro engolfado de repente por uma porta aberta revela a Natureza, a estação, o clima e o tempo do dia mais seguramente do que todas essas coisas descritas.

Vilar sempre manteve o cenário nos limites exatos de sua função; nunca lhe pede para figurar o espaço, visto que dele nada poderia surgir. Quando utiliza algum objeto, uma árvore, um telhado, uma espada, é com um puro desejo de inteligibilidade, é porque esse objeto deve *reproduzir* uma significação, à maneira de uma substância totalmente expressa. O cenário já não é, então, o limite espacial dos atos dramáticos; é o signo explícito desses atos, um signo eficaz e todo moldado de intelecção; assim, a árvore do *Príncipe de Homburg* – árvore belíssima, aliás, e que lembra a Árvore do *Moinho de Nuremberg*, de Albert Dürer – não traz consigo nenhuma ilusão de ar livre, não figura um acidente da Natureza; é, ao contrário, por função, um conceito, uma idéia geral da Árvore; e essa significação é tão clara que arrebata, inunda de inteligência e encontra, por isso mesmo, as vias de um encantamento.

As fronteiras do palco nada têm a ver, pois, com o cenário. O cenário tem uma função intelectual, o espaço cênico tem uma função encantatória; ele não é o local onde alguém se debate, mas o lugar por onde entra alguma coisa. No espetáculo trágico, todo o fundo, todo o entorno do palco, não tem o encargo de circunscrever um centro animado, mas de ser, ao contrário, a cada instante, a fronteira expandida que ameaça. Toda tragédia é uma Anunciação, e o palco deve estar fisicamente aberto para que o acontecimento possa nele ser medido de longe e para que toda mensagem, antes de ser dita, seja como que solenemente suspensa nesse prazo trágico em que só falta a sanção das palavras para que a desgraça seja certa. Seja em *O Cid*, seja em *O príncipe de Homburg*, o fundo infinito fora do qual chegam, trotam ou acorrem todos os portadores de notícias e de drama, esse fundo sóbrio, ora aventado, ora abafado, que mergulha por toda sua face desconhecida na Guerra ou na Cidade, é o lugar de Informações terríveis que todo o discurso trágico não faz senão escutar e manter.

Quando o fechamento é necessário – ele o é por vezes –, ele nunca vem dos limites do palco, mas do seu centro: em *O príncipe de Homburg*, Vilar planta uma estante ou passa um café, e o palco se fecha imediatamente sobre esse objeto que faz nascer o círculo mais seguramente do que os cenários mais bem fechados. Técnica inteiramente contrária aos procedimentos de Baty, retomados ainda aqui e acolá, para quem o fechamento só podia provir de uma pressão sem falha das paredes; aqui, ao contrário, a noite infinita do pano de fundo se amplia ou se anula em função do centro episódico que lhe é dado; o espaço nunca é construído à maneira de uma arquitetura; é formado pelo próprio movimento que o mede. O imenso plano inclinado que serve de passagem, no palco de *O príncipe de Homburg*, não é nada em si mesmo; é apenas uma virtualidade sem caráter e sem intenção; a encenação não consiste em ter inventado, mas em poder ter dado ao fundo do palco esse vazio negativo que permite a circulação expressiva das vestimentas, das tochas, das bandeiras e dos esquifes.

O que chama a atenção, em *O príncipe de Homburg*, é uma espécie de flexibilidade, de elasticidade da matéria teatral, ao mesmo tempo leve e firme, fácil e voluntária. Há uma plástica de *O príncipe de Homburg*, que foi possível na medida mesmo, modesta e, no entanto, decisiva, em que, sendo o espaço cênico aberto de uma vez por todas, as personagens reencontraram uma estatura humana absolutamente natural, qualquer que seja a distância do espectador popular; nesse ar vasto e circulante, o corpo do ator não fica nem rígido nem oprimido, e creio que há aí um êxito muito raro no teatro, onde em geral a carne fica por demais insólita, acuada entre os planos verticais, desprovida de distâncias normais, obrigada a gestos sem proporção com o meio. Parece que toda a peça decorre sem esforço dessa liberdade física, concedida como dom primeiro e necessário a todos os atores; associado a uma humanidade bem proporcionada a seu hábitat, o texto, principalmente, perde o caráter excessivo e anti-social que tem na maioria dos outros espetáculos; aqui não é mais do que uma linguagem justamente inteligível.

Mesma plástica interna nos figurinos de Gischia. No momento em que a Comédie-Française – teatro tipicamente pequeno-burguês porque sem vanguarda – descobre a estilização sensual do figurino, *O príncipe de Homburg* propõe figurinos exatos (de uma exatidão algébrica e não arqueológica); o figurino não deve ser insólito; é necessário que o ator, a peça, o espaço, o movimento, tudo o use à vontade e como sem prestar atenção a ele; é preciso que ele seja como uma bela pele que adere a você desde sempre. Nada é mais comum, hoje em dia, do que fazer belos figurinos de teatro; a cortina se abre, o olhar é conquistado, aplaude-se; resta a prova inteira da peça, o movimento dos trajes, sua combinação com as situações, sua dinâmica, e não mais sua beleza estática; ora, tudo isso é a inteligência do figurino. Os figurinos de Gischia são inteligentes, quer dizer, eles são de vanguarda, muito mais do que o seu jansenismo bastante militar pode fazer supor.

O que é revolucionário é ter respeitado a função instrumental da roupa, mesmo no teatro, mesmo no século XVII. Pensemos um pouco na exultação de estilo que teria provocado nos figurinistas da Comédie-Française ou do Folies-Bergère a necessidade abençoada de vestir um pessoal ao mesmo tempo militar, aristocrático e à Luís XIV; quantas rendas e veludos, plumas, cabelos e ferragens! Aqui, ao contrário, como para o espaço, a sobriedade não é uma injunção moral; ela institui um estado neutro da vestimenta, liberta o palco de todos seus valores parasitas e retira da vista dos espectadores todo objeto fechado (frontalidade do cenário ou estilo asiático da roupa), cuja densidade egoísta correria o risco de se perder num prazer.ou numa inteligência estranhos ao próprio ato teatral.

É nesse sentido que se pode dizer – e que se deve dizer – que a plástica de um espetáculo é mais importante do que a própria peça. *O príncipe de Homburg* de Kleist não é mais que uma peça; *O príncipe de Homburg* de Vilar é um espetáculo, ou seja, não é de modo algum o ajuntamento de acidentes e de acessórios em torno de um texto endeusado de acordo com o culto completamente burguês da Literatura (será preciso lembrar que esse termo data apenas da Revolução Francesa?), mas antes a idéia sensível de certo ato histórico que impõe sua plástica a todos os sentidos do público e a distribui igualmente ao texto, ao espaço, à atitude, aos movimentos etc.

Assim era, com toda a evidência, a concepção da tragédia antiga em que teria sido ridículo pensar em "servir" Ésquilo por aquilo que se chamou, depois, de encenação, visto que o próprio Ésquilo servia-se ao conceber tão fortemente sua música, sua coreografia e seu texto. Todo o teatro antigo não era mais do que uma encenação, razão por que o termo era então inútil. Quase que o seria para *O príncipe de Homburg*, de tal modo o palco, nele, é pouco o receptáculo dócil de um texto sacrossanto, mas se instala, ao contrário, vitoriosamente, no meio das palavras que cessam finalmente de ser criptogramas, para reencontrar seu estado natural de linguagem: não é *O príncipe de Homburg* que é posto em cena, é antes o espaço ritual do teatro que é, por uma noite, povoado de militares prussio-brandeburgueses debatendo, entre duas batalhas, uma questão de regulamento.

Talvez essa preeminência do espaço seja um traço comum a todos os teatros populares. Seria melhor dizer, aliás, os teatros não burgueses, pois a História não permite atribuir um conteúdo constante à noção de "povo", pelo menos em estética; o povo ateniense provavelmente não tem nenhuma relação com o povo do Sena; está de conformidade com a História o fato de as normas estéticas do "povo" francês, formado hoje por uma grande maioria de classes médias, serem normas pequeno-burguesas, as mesmas do Châtelet, da Ópera, da Folies-Bergère e da Gaîté Lyrique, toda essa estética do fechamento, da máquina e da imitação, de que a obra de Vilar diverge essencialmente. O teatro de Vilar só é, pois, popular idealmente e na medida – devo admitir decisiva – em que rompe com o espaço fechado do teatro burguês, servidor estrito da ideologia clássica. Sociologicamente, a fissura persistente da sociedade não lhe permite ser outra coisa além de um empreendimento de vanguarda, sustentado espontaneamente pelos elementos evoluídos das classes médias e pelos elementos pobres – portanto puros de qualquer esnobismo – da burguesia. Aliás, "vanguarda" deve entender-se num sentido novo: é um fato patente que a vanguarda de hoje é muito menos uma experiência anticonformista, no estilo dos anos 20-30, do que o cumprimento de pesquisas sustentadas bastante amplamente por um público ao mesmo tempo menos anarquista e mais aberto do que há trinta anos, porque é originário de uma decomposição acelerada da burguesia empobrecida e de uma ascensão notável das classes médias. O cinema e a literatura de hoje, privados de uma vanguarda esotérica, mas dispondo de um público de bons amadores, confirmam esse ponto de vista.

O teatro de Vilar é, portanto, popular mais por suas intenções do que por sua sociologia. O que é contrário à arte burguesa é uma relação que vai do palco à peça, ao passo que no teatro burguês o palco nunca é senão um acessório da peça. Vejam as dramaturgias trágicas de todos os tempos (pelo menos daqueles que produziram tragédias): o palco é, nelas, um espaço transfigurado, que tem a ver com o altar, com o cadafalso, com o estádio, com o desenho mágico etc.; em suma, é um lugar criador, e é a própria definição da criação. Na mitologia contemporânea, existe apenas um único espaço dotado de tanto poder: é o ringue; oponham, com a mesma razão, ao ringue popular como aos espaços abertos de Vilar o palco fechado dos dramas burgueses, que é preciso livrar de seus invólucros de cortinas, de cenários e de móveis, exatamente como, noutro plano, o autor se empenha em tirar de um segredo de dinheiro ou de doença as "peles" sucessivas da hipocrisia conjugal, familiar, social, moral etc.

Todo palco burguês é um rébus; ele diz: "Está acontecendo alguma coisa; encontre-a", ao passo que o palco trágico é sempre uma ameaça; ele diz: "Vai acontecer alguma coisa, e você já sabe o que é." Ao rever, faz alguns dias, *Os persas* do Théâtre Antique de la Sorbonne, sem dúvida bastante imperfeitos, mas impondo, em sua própria ruína, a sombra admirável da dramaturgia antiga, não pude duvidar de ter visto, nesse *Príncipe de Homburg* aberto a todos os ventos, uma espécie de tragédia enxuta e vivaz da mais alta tradição, pois o que faz a tragédia não é a máscara, o iambo ou o coturno, é o espaço largamente apresentado ao anúncio de uma Desgraça que vem dos deuses, da Natureza, da História, mas nunca dos outros homens. Em toda verdadeira tragédia, a "psicologia" não é mais que um acidente situado na periferia do rito dramático. Se *O príncipe de Homburg* é um espetáculo forte e justo, é precisamente porque Vilar ousou submeter o debate interior de um príncipe sonhador e fanfarrão à exterioridade admirável das situações, dos objetos e dos corpos.

LETTRES NOUVELLES
(Diretor Maurice Nadeau),
março de 1953

O LIBERTINO

Aqueles que se perguntam qual é a parte exata da encenação num espetáculo, queiram dirigir-se à Opéra Comique, onde acabaram de encenar *The Rake's Progress*, uma das últimas obras de Stravinsky. Essa ópera admirável foi aqui *reduzida*, pela intervenção do diretor Louis Musy, como uma cabeça de índio Jivaro. Admiravelmente auxiliado, nessa iniciativa de mediocridade, pelos cenários de Wakhevitch, pela insuficiência tradicional, nacional, poderíamos dizer, dos cantores, pela aparência dos coristas, ora de porteiro, ora de malfeitor, ou completamente inertes ou se esforçando no mais grotesco cabotinismo, Musy fez triunfar, nesse caso, o estilo fatal de todas as óperas francesas, o estilo Fausto. Quando se sai do *Libertino*, há que convir que *Fausto* continua representando, para os franceses, o estado superlativo de sua ópera: é a Lei fora da qual não há salvação, nem mesmo existência. Reencontraremos, pois, em *O libertino*, uns com alívio, outros com consternação, todo o aparelho infantil de *Fausto*: cantores postados no proscênio e clamando ao público sua ternura generosa pelo ou pela amante que está, entretanto, a seu lado; falsas moedas de ouro, falsas ruínas, falsos túmulos (mas uma pá de verdade, comprada no Bazar de l'Hôtel de Ville), falsas flores colhidas pela ingênua mamãe em moitas de papelão, alçapões, elevadores, o diabo num pilar, todo esse *barroco* comedido, prudente, cordato, isto é, ineficaz, visto que é muito visivelmente fabricado para convencer e muito mole para entusiasmar. É um sonho de curta duração, o *signo* avaro do maravilhoso, não o próprio maravilhoso. Que a cena de orgia do segundo quadro, em que os coristas muito moralmente nos persuadem de que só têm do deboche uma idéia retórica, acreditando com unhas e dentes que ele consiste, para os homens, em entornar canecas vazias com largos gestos e, para as mulheres, em virar o colo, girando sobre si mesmas, a fim de evitar pudicamente o beijo simulado dos gordos papais, que essa cena seja um fracasso, como todas aquelas em que deveria triunfar um incrível picaresco, isso ainda passa. Mas que a canção de ninar do hospício, onde Anne faz dormir o Libertino demente, seja aquela romança brilhante no meio de um povo de porteiros, que parecem se arrastar de chinelos na soleira da porta num domingo de agosto, não é sinal de uma inaptidão total para a grandeza? Parece que, em Viena, a mesma cena arrancava soluços do público, e chorar no teatro é, afinal, a grande tradição grega. Não, na Opéra, não se chora, nem se ri; não foi para isso que pagamos; foi para ver descer o diabo num alçapão ou uma porta abrir-se sozinha: o público compra um bom maquinário, não tem o que fazer com uma emoção. A única justificativa da ópera francesa é fornecer a René Clair excelentes temas paródicos: aqui, pelo menos, sorrimos e recuperamos um pouco a confiança de ser franceses.

THÉÂTRE POPULAIRE
maio-junho de 1953

PODERES DA TRAGÉDIA ANTIGA

São Luís considerava as lágrimas como um dom e rezava para que Deus lhe concedesse o favor de uma pequena lágrima que lhe viesse não apenas ao coração, mas também ao rosto, à boca. São Luís já rezava em vão. Desde a Antiguidade, já não se sabe chorar, já não se ousa chorar. Essa idéia falsamente heróica, de que é preciso esconder a própria dor, é contrária ao espírito do teatro antigo, onde se chorava copiosamente, profundamente. Acaso se vê uma platéia parisiense explodir em soluços na morte de Giraudoux, como fez algum público ateniense quando o grupo dos atores se apresentou de luto diante dele para anunciar-lhe a morte de Ésquilo? Eu estava na praça Saint-Sulpice quando se celebraram ali os funerais de Jouvet: a multidão era densa, mas não para chorar, apenas para solicitar, dos atores presentes, um olhar ou um autógrafo: a curiosidade ocupava o lugar da dor.

Hoje, guardamos nossas lágrimas. Para quem, para quê? Finalmente, não consideramos nada digno de nossos prantos, e é necessário que o Rei lembre demoradamente a Psique que um pai tem, apesar de tudo, direito de chorar pela filha. E essa reclamação vem de Molière, o mais sensível de nossos trágicos, que via nesses choros um abandono à "natureza" humana, mais do que esse admirável tumulto coletivo encarregado, na Antiguidade, de dar um nome carnal aos golpes do acontecimento. Esse dom das lágrimas, de que dispôs o público antigo, não tinha nada em comum com a tempestadezinha individual, meio nervosa, meio retórica, de nosso romantismo. A modernidade nunca concedeu à paixão mais que dois regimes: ou a contenção seca e solene do pseudo-estóico, que dá a medida de seu controle mais do que a de sua dor, ou então os olhos bem umectados, lenço aplicado sobre choros superficiais, em suma, o vago enternecimento que se apossa bem ou mal da multidão mediana à representação das desgraças, que a comovem apenas na proporção de sua individualidade (salas de cinema se amolecendo diante das aventuras do casal de *Desencanto*[1]).

Ora, a tragédia antiga, esta sim, suscitava prantos gerais. A tempestade física de todo um povo acompanhava desgraças que, entretanto, só pertenciam à humanidade superior dos reis, dos heróis e dos deuses. O enternecimento moderno, quando por acaso acontece, é sempre de origem introspectiva: o público só chora sobre uma ordem de dramas inclusos em seu próprio horizonte conjugal ou familiar; o teatro só tem como encargo fornecer-lhe um reflexo apagado de seus infortúnios possíveis, nunca arrasta para a ilusão profunda de uma desgraça vivida no estado puro, para essa ausência de história individual que define a grande e necessária nudez da tragédia.

---

[1] *Desencanto*: filme de David Lean (*Brief Encounter*, 1945) a partir de uma peça de Noël Coward, com Celia Johnson e Trevor Howard.

Muitas vezes se repetiram as palavras de Aristóteles sobre a purificação trágica, sem medir bem tudo o que tal programa tem de difícil. Trata-se de uma verdadeira transmutação física, obtida mediante argumentos totalmente gerais, quer dizer, sem nenhuma complacência para as analogias individuais que cada espectador pode encontrar no motivo trágico. Falo aqui do teatro de Ésquilo e de Sófocles, em que a fabulação traz à baila grandes idéias morais e cívicas, como a instituição do primeiro tribunal humano (as Eumênides). Com Eurípides, é já a psicologia, potência antitrágica tanto quanto possível, que invade o teatro e solicita do público um tipo de emoções de ordem passional e não mais moral, que encontraremos mais tarde na falsa tragédia do século XVII, de que Eurípides é, como se sabe, o principal modelo. Mas, quando se toma a tragédia grega em sua pureza original, as lágrimas coletivas do povo não são nada menos que sua mais alta cultura, seu poder de assumir, no abismo do próprio corpo, os dilaceramentos da idéia ou da história.

Na ordem dos espetáculos, só temos hoje um único jogo de que a paixão individual seja excluída, é o esporte. O público de uma grande partida de futebol sem dúvida não chora, mas se aproxima de uma perturbação coletiva liberada sem falso pudor; também ele aceita uma participação do próprio corpo no combate assistido; contrariamente ao público do teatro burguês, inerte, reservado, só vivendo o espetáculo pelo olhar, aliás bastante crítico ou adormecido, os espectadores esportivos são fisicamente capazes de assumir os gestos exteriores do engajamento: o júbilo, o descontentamento, a espera, a surpresa, todos esses modos fundamentais do corpo humano se desenvolvem aqui a propósito de uma narração bem mais próxima de uma grande problemática moral (demonstração empírica da excelência) do que das questões bizantinas do teatro burguês relativas aos direitos internos da cornice. Mas essa aprovação atribuída a nosso esporte moderno deixa ver, infelizmente, toda a distância que o separa das grandes tragédias antigas: o esporte não provoca senão uma moral da força, ao passo que o teatro de Ésquilo (*Oréstia*) ou de Sófocles (*Antígona*) provocava seu público para uma verdadeira emoção *política*, engajando-o a chorar o homem enviscado na tirania de uma religião bárbara ou de uma lei cívica desumana.

Claudel definiu a tragédia antiga: o longo grito diante de uma tumba mal fechada. A tumba: objeto fundamental, centro, causa, umbigo do drama grego. Em nosso teatro moderno, a tumba é substituída pelo leito, e o grito se torna uma seqüência de palavreado e de equívocos diante do leito mal fechado da esposa. Dois objetos, dois espaços: o espaço aberto, natural, cósmico do teatro ao ar livre; o espaço confinado, secreto, domiciliar do teatro burguês. O poder dramático do ar livre não é, de forma alguma, acessório, decorativo, como se acreditava até a lição recente dos Festivais. Guy Dumur apontou-o aqui mesmo a propósito de Avignon, o lugar natural não traz, ao espetáculo, apenas um enquadramento (como muitas vezes se diz para lisonjear a clientela pequeno-burguesa, sempre ávida por uma dramaturgia de ópera); ele o constitui em sua singularidade, em sua fragilidade mais preciosa, e acrescenta um elemento capital à sua memorabilidade. Não é indiferente, é mesmo essencial que o espectador seja esse homem de pele, cuja sensibilidade, mais orgânica do que cerebral, acolhe a cada momento do drama o mistério e a interrogação difusa que nascem do vento e das estrelas. A natureza dá à cena o álibi de outro mundo, submete-a a um cosmo que a toca com seus reflexos imprevistos. O mergulho do espectador na polifonia complexa do ar livre (sol que se esconde, vento que se levanta, passarinhos que voam, ruídos da cidade, correntes de frescor) restitui ao drama a singularidade miraculosa de um evento que só acontece uma vez. O poder do ar livre está ligado à sua fragilidade: o espetáculo já não é aí um hábito ou uma essência, é vulnerável como um corpo que vive *hic et nunc*, insubstituível e, no entanto, imediatamente mortal. Daí seu poder de dilaceração, mas também sua virtude de frescor, que purifica o palco de sua poeira, o ator de seu ofício, os trajes de seu artifício, e faz de tudo isso o feixe casual de uma beleza que se acredita nunca mais rever ordenada assim.

Ao espaço efêmero correspondia outrora um tempo igualmente singular. Como se sabe, as representações trágicas eram verdadeiras cerimônias religiosas, voltando de tempos em tempos, em datas fixas, e desabrochando ao termo de um intróito solene, que suspendia o tempo cívico, o dos trabalhos e dos dias, em proveito de um tempo trágico durante o qual a Cidade, sob a forma de coro, enfrentava a humanidade superior dos deuses e dos heróis. Neste caso ainda, a modernidade tornou insípido esse poder de ruptura do tempo cotidiano, mas, no entanto, não o aboliu completamente. Existe hoje um tempo hebdomadário, o do cinema sabático ou do jogo dominical, mas, de qualquer modo, já não é o teatro o encarregado de assinalar a Festa. Demissão decisiva, que afunda um pouco mais o teatro em sua função de diversão burguesa, dada em qualquer dia da semana, sem consideração por nenhuma mensuração do tempo vivo; a duração humana está, no entanto, longe de ser homogênea à moda de um mecanismo, ela só existe na própria sucessão das asceses e das festas, e foi também o esporte o que melhor retomou a grande idéia antiga de um espetáculo regulamentado anualmente.

As festas – nacionais ou religiosas –, desprovidas hoje de conteúdo coletivo real, não são mais que pretextos para o repouso, não ultrapassam uma sociologia do ócio, ao passo que um fato esportivo como a Copa da França, com toda a sua rede de preliminares que cobre uma boa parte dos domingos franceses, prolonga, fraca mas autenticamente, a grande Festa trágica da Antiguidade. Sei perfeitamente que se trata de uma correspondência formal, e que, em nossos países modernos, o esporte é socialmente constituído para derivar, rumo a uma atividade inofensiva, forças que temeríamos ver empregadas noutros fins. É significativo que tudo o que concerne à festa semanal nunca seja considerado mais que um atributo do lazer (*Ministère des Loisirs*, sociologia do lazer); privam-na antecipadamente de sua virtude positiva para reduzi-la à categoria de passatempo, nunca a pensam como o movimento de uma multidão levada através da arte ou do combate, rumo ao conhecimento da condição humana, mas antes como um refúgio, um sonho, um ópio destinados a ocupar a consciência entre dois trabalhos. Só um teatro verdadeiramente popular poderia recuperar essa dupla função da tragédia antiga, ao mesmo tempo Festa e Conhecimento, desenlace solene do tempo laborioso e incêndio das consciências.

* * *

Eis aqui mais um elemento comum à tragédia grega e ao esporte moderno: a exterioridade dos signos. Considerem um combate de luta livre; ponham de lado o conteúdo passional do jogo, o que se lê? *signos* de emoção, mais do que a própria emoção. Os lutadores externam o seu estado de alma (dor, alegria, raiva, vingança, regularidade), todas as suas expressões são escolhidas para apresentar ao público popular uma leitura imediata e como que exaustiva de seus móveis. Aqui não há ambigüidade da vida, você não pode se enganar sobre a significação deste ou daquele gesto ou mímica; toda a arte do lutador consiste em fazer você compreender imediatamente o roteiro moral de que ele participa, e cada um de seus atos, levado ao extremo, admiravelmente exterior, sem sombra e sem reserva, é o alimento já preparado de uma operação intelectual, a ponto de o combate poder ser falseado sem, por isso, falhar em sua função essencial, que é *representar* um combate, e não realizá-lo de fato: esse real teria tanto sentido aqui quanto no teatro. É por isso que a parte sádica da luta livre é talvez menos conseqüente do que a espécie de tragédia do conhecimento que nela se representa, sendo que o espectador popular é, aqui, elevado a um lugar teomórfico, de onde, como um deus, contempla um universo composto de signos finalmente puros, irreversíveis.

Era essa também, a bem dizer, uma das funções constitutivas da tragédia grega: ao lado da face dolorosa do lutador vergado, vencido e apresentando ao seu público circular a cabeça alegórica da humilhação devastadora, coloque a máscara antiga, fixada para sempre nesse uso passional e encarregada de significar para o povo-espectador que o homem que ele exalta e aponta é a sede de uma verdadeira "essência concreta" da Dor. A identidade não é duvidosa. Neste caso como naquele, acima da fabulação do espetáculo, o público é libertado da ambigüidade do mundo, consome signos claros, a psicologia fica abolida, pois que a arte do lutador ou do trágico consegue fazê-la refluir inteiramente para a superfície, mantém-na acumulada sob a leitura direta do povo e não deixa subsistir nenhuma dobra, nenhum abismo onde possa refugiar-se alguma parte inefável do ser. O sol ateniense ou os refletores da Mutualité têm esta mesma função cirúrgica que consiste em trazer, nos vincos significativos do rosto, uma interioridade que, escondida, não teria nenhuma utilidade dramática, pois o teatro só pode dar a consumir o que é visível, e a maior dramaturgia é sempre aquela que só utiliza as paixões sob um único signo, um único nome e um único gesto.

E, da mesma forma que na luta livre a perfeição da mímica torna inútil a autenticidade do combate, também no teatro a exterioridade dos signos torna derrisório o realismo. Nunca vi espetáculo mais antidramático do que uma peça (sob encomenda, é verdade) representada numa pequena vila basca, e na qual uma atriz de extrema boa vontade, que devia degolar um frango em cena, tinha metido na cabeça matar realmente o animal diante dos espectadores (a bem dizer, eu veria nisso, mais que uma preocupação, ainda que errada, de encenação, um vestígio do "podlach"[2] primitivo: fazer bem as coisas): esse gesto *real* não tinha nenhuma eficácia teatral, e toda a agonia da ave, por um fato intencional, bastante longa, só conseguiu criar um tempo morto no espetáculo, tão desagradável como uma lacuna na memória do ator. É que o ato dramático verdadeiro é sempre uma relação entre a clareza de uma intenção e sua ligação (rápida) com o resto do processo. A máscara trágica, fixada de antemão num móvel de base, dispensava de um tatear dos signos (o frango que não quer deixar se apropriarem de sua própria morte) e reservava à dialética das paixões antagonistas toda liberdade de se desenvolver: definidas de uma vez por todas, não cuidavam mais de nada que não fosse se enfrentar. Existe aí uma espécie de intensidade que *carrega* o embate esportivo ou o espetáculo trágico com uma verdadeira jubilação da inteligência, que chega a uma percepção imediata das relações, e não das coisas, o que é a própria definição da cultura.

---

[2] A grafia mais comum hoje é "potlach".

Juntamente com a máscara, a tragédia antiga dispunha de outro *signo* poderoso: a música. Mas não teríamos razão se acreditássemos que basta aliar o drama e a lira para refazer tragédia: o que fazemos, quando nos entregamos a essa operação, é ópera, quer dizer, o oposto mesmo de um espetáculo trágico. Sabe-se que a música das tragédias gregas tinha um caráter moral marcado ("o *éthos*"), isto é, sua função era impor uma intelecção imediata dos sentimentos que ela devia exprimir. Sabe-se também que esse caráter ético obrigatório (Apaixonado, Pesado, Angustiado, Alegre, Solene etc., segundo as fases do drama) não resultava, como em nossa música moderna, de uma intenção afinal subjetiva do compositor (poderíamos citar mil páginas que podem ser indiferentemente entendidas como a expressão do ardor alegre ou patético), mas que, entre os gregos, nunca ficando ao acaso o sentido da emoção, os próprios modos – tal como a máscara – eram fixados numa significação tradicional, inteligível sem retardamento e sem ambigüidade. Determinado modo era convencionalmente o da angústia, outro o da volúpia, e esse aparato de signos perfeitamente claros vinha reforçar a natureza intelectual do ato trágico: a paixão era dispensada, não a partir de um vago *phátos*, mas desta ou daquela gama, definida rigorosamente pela ordem de seus tons. A Renascença florentina interessou-se por esses problemas de prosódia lírica, mas felizmente sem tentar mostrar sua metafísica; a idéia de uma *stimmung* trágica, feita de uma síntese miraculosa entre a música, a dança e a poesia, é uma idéia puramente romântica. A despeito de sua beleza, nada é mais discutível do que a oposição nietzschiana entre o dionisíaco e o apolíneo; a tragédia pensada por Nietzsche não é a de Ésquilo, é a de Wagner, isto é, o contrário mesmo de uma tragédia, pois o elemento musical absorve triunfalmente, no caso, todos os outros signos, e não há maior ilusão do que acreditar em uma fusão homogênea das diferentes ordens de *phátos*: em toda arte civilizada (e isso não implica nenhum julgamento de valor), a inteligência é a condição original da emoção.

O próprio Copeau foi vítima dessa ilusão metafísica quando reclamou uma síntese lírica análoga à dos Antigos, e essa idéia honorável, mas louca, continua atraindo os mais esclarecidos dos nossos dramaturgos modernos: toda peça trágica tem hoje sua "música de cena"; entretanto, nossa música ocidental, munida de um poder patético e não ético, é incapaz de se incorporar ao argumento trágico: ou ela o invade, ou permanece exterior a ele. De todos os poderes da tragédia grega, esse é, talvez, o mais histórico, portanto o mais frágil, e é, entretanto, sempre ele que se pretende encontrar primeiro; mas essas tentativas nunca podem ultrapassar os limites da reconstituição ou do divertimento, e seria preferível fazer lucidamente o luto de um elemento que hoje não tem nada a ver com o poder vivo da tragédia.

* * *

Esse poder nunca foi, essencialmente, mais que uma grande idéia cívica; e, a despeito da afabulação mitológica, o teatro grego, pelo menos o de Ésquilo e de Sófocles, foi antes de tudo um teatro social. Através dos mitos divinos, o que cada vez estava em causa era o devir da Cidade, o poder de ela própria fazer seu destino por grandes iniciativas políticas: *As suplicantes* nada mais é do que o debate entre a guerra e a paz; *Oréstia*, o de uma penalidade bárbara, indefinidamente reversível e que só a instituição da primeira arbitragem humana pode romper; *Antígona*, o conflito da lei parental com a lei civil; *Édipo*, finalmente, a idéia de que toda mácula só tem realidade social. A unidade de todo esse teatro é, com efeito, uma problemática do crime. Mas o Mal não é aqui nem psicológico, nem metafísico, ele é essencialmente político; a culpa não tem raiz nem na consciência, nem na lei religiosa, ela só pretende surgir da ameaça de uma destruição da Cidade; o crime de Orestes, ordenado por um deus menos "social" do que o homem, não perturba a "psicologia" do indivíduo-Orestes, mas, pela lei antiga de uma vingança infinita, ele corre o risco de corromper as ligações fundamentais da sociedade; o crime não é nada, é seu risco de explosão social que é tudo; também o perdão não é aqui a graça de um deus, ele é a decisão sábia de um júri de cidadãos, é o gesto interessado da mais democrática, da mais ateniense e, portanto, da mais humana das divindades: Atena.

Assim, a tragédia grega foi, no essencial, o teatro de uma história política que se fez a si mesma, e da qual os homens são totalmente senhores, visto poderem, em qualquer momento, por um ato crítico, por aquela "sabedoria" que é antes de tudo julgamento eficaz, rompê-la, infleti-la, torná-la mais humana, menos enviscada nos tabus retrógrados e nas Leis ameaçadoras elaboradas fora do homem. Nada mais exemplar a esse respeito, nada mais chocante tampouco, do que a meditação do velho Rei das

Suplicantes, que coloca toda a prudência necessária a um homem só, sem recurso e sem álibi, em deliberar em si mesmo sobre a guerra e a paz; não existe mais bela cantata ao homem do que essa reflexão precavida, magnífica porque totalmente responsável.

Pode-se dizer que esse cuidado de pura deliberação humana é a função essencial do coro antigo. Na antropologia diferenciada da tragédia grega, nesse universo de três níveis, em que o povo, os reis e os deuses dialogam, cada um falando de seu lugar singular, o poder humano por excelência, a linguagem, cabe ao povo-coro. Longe de ser a simples ressonância lírica de atos que parecem se realizar fora dele, como muitas vezes se disse, o coro é a palavra mestra que explica, que desfaz a ambigüidade das aparências e faz entrar o gestual dos atores numa ordem causal inteligível. Pode-se dizer que é o coro que dá ao espetáculo a sua dimensão trágica, pois é ele, e só ele, que é toda palavra humana, é o Comentário por excelência, é seu verbo que faz do evento algo mais do que um gesto bruto e, pelo poder de ligação próprio ao homem, tecendo a cadeia dos móveis e das causas, constitui a tragédia como uma Necessidade compreendida, isto é, como uma História pensada.

Ora, esse coro da tragédia grega é o que dela pereceu totalmente. Nosso teatro, nosso esporte e nossa vida ainda podem recolher algumas formas da grande dramaturgia antiga, o coro, este já não está em lugar nenhum. Um valor propriamente ocidental matou-o: a psicologia, que, fazendo do crânio humano uma caixa de que se pode tirar qualquer coisa, reduz o teatro à surpresa de um enigma e reduz o público à categoria de leitor de romance. Aqui, não há nenhuma outra humanidade a não ser a do ator, o espectador fica mudo, ele é somente o olhar passivo ao qual se oferece o desvendamento de um segredo passional. O público antigo, de que o coro não era senão uma espécie de prolongamento espacial, mergulhava ele próprio no ato trágico, impregnava-o com seu comentário e recebia cada um de seus arrancos no próprio vazio de sua intelecção; a tragédia irradiava para todas as arquibancadas e, por um movimento inverso, a coletividade mesclava a sua palavra explicativa, como um dom solenemente humano, ao processo do argumento trágico; sabemos que, no extremo oposto, nosso teatro de Boulevard já não é coletividade, mas coleção de espectadores.

Quase nem é necessário observar que, a esse preço, o teatro perde toda dimensão cívica. A Cidade está quase sempre ausente de nosso palco (exceto, talvez, no caso de Corneille), ainda que nossa história, nossas lutas políticas, nossa literatura mesmo, como Jean Duvignaud observou aqui, nos persuadam de que sabemos conceber a idéia civil em toda a sua chama. Somente, aqui ainda, o teatro foi desviado de sua função trágica, pela falsa tragédia do século XVII; o essencialismo clássico substituiu, por um teatro de tipos, uma dramaturgia das grandes idéias morais, que são as únicas a poder impor-se com paixão à inteligência de uma coletividade e, até o dia de hoje, nenhuma revolução, muito menos a romântica, veio perturbar a falsa universalidade do teatro psicológico, nem fez surgir o coro popular de seu túmulo muito bem fechado.

THÉÂTRE POPULAIRE
julho-agosto de 1953

A ARLESIANA DO CATOLICISMO

Uma bonita pele sobre um belo espaço vazio, isso só faz, afinal de contas, um bom tambor. Isso é mais ou menos o que é o *Christophe Colomb* [Cristóvão Colombo] de Claudel no Marigny[1]: ressoa, faz barulho, é ritmado, mas quase não modula, não consegue ser sutil. Notemos que esse vazio não é, de forma alguma, gratuito e que essa lírica não perde a cabeça, sabe aonde conduzir seu vazio. O escopo final é confundir piedosamente a importação do ouro com a exportação de Cristo, é transformar a conquista comercial em imperialismo católico e depois em ecumenismo cristão.

Que prova à catolicidade de Colombo? Seu nome: ele é a "colomba", a pomba portadora de Cristo. Claudel teve muita sorte de ser representado no Marigny: alhures, pelo menos em todos os lugares onde a catolicidade não é consubstancial ao público, pedir-lhe-iam talvez outras provas para a significação de seu herói, além dessa afetação verbal, complacentemente repedida ao longo de toda a peça. Dirão: que idéia! Querer uma prova, uma verdade histórica, naquilo em que o atalho poético é um fim suficiente. Sim, talvez; é possível que a metáfora onomástica baste aos olhos da fé. Mas, para quem está fora dessa ordem, ela não basta; ele tem um apetite maior pela verdade, alimenta-se mal com essas provas etimológicas (que Paulhan denunciava com um cabimento que eu nunca tinha visto) e iria querer que tantos belos versículos (como se diz, lamentavelmente, as belas quadras) transportassem em seu bojo um pouco de verdade. O amante de literatura não pede muito: sua confiança é vasta, seus reflexos bem exercitados. Está habituado a julgar com espírito liberal todas as invenções dos poetas; pede apenas a caridade de uma pequena verossimilhança. Senão, acaba por se irritar de ver a literatura sempre mentir impunemente. Põe-se a dizer (pois a sobranceria torna rebelde) que, no fundo, o Colombo da História não pertence a Claudel, e que o que este fez dele se parece com uma prevaricação.

---

[1] Encomenda do diretor alemão Max Reinhardt, a peça foi inicialmente concebida como uma ópera, cuja música foi solicitada a Darius Milhaud. A ópera foi encenada em Berlim, em 1930; a peça, pela Compagnie Renaud-Barrault em 1953.

Prevaricação interessada. Essa bela linguagem, essa bela encenação, esses desfiles, esse *Te Deum*, esses véus, esse branco final, tudo isso serve de caução para os mitos eternos da ordem: um Deus triunfante, a quem fazem falar a torto e a direito, e de quem explicitam a vontade como se fossem seu procurador autorizado; deuses inimigos macaqueados, bufoneados, roubados da arte admirável e profunda que os fez nascer; uma América nula, admitida à honra de existir somente no dia em que a Europa lhe envia seus negreiros e seus missionários; e a escravatura enfim, justificada com uma frase, como um bom sofrimentozinho muito salutar. Toda essa bela moral (decretada do Castelo de Brangues, como diz o autor ao assinar), desembaraçada de seu verbo bastante esplêndido, dá mais ou menos o seguinte: Deus só existe na proporção em que eu o falo; sofram, esfalfem-se, deixem-se vender e deportar, essa ordem é boa.

Ora, essa impostura, não há nenhum esplendor verbal que possa resgatá-la. Há que se lembrar algumas vezes, de qualquer modo, que a linguagem transporta, se não um pensamento, pelo menos uma escolha. Nenhum lirismo, por mais triunfante que seja, pode apagar a inépcia mental e a dureza do coração. Deixo para outros o gosto de bizantinizar sobre o *Cristóvão Colombo* de Claudel, de conceder a vacuidade do argumento, o infantilismo dos gracejos e a espessura dos preconceitos, para obter em troca a reverência à forma e a saudação ao espetáculo. Quanto a mim, digo não ao texto, e esse não gangrena todo o bem que posso pensar de certos êxitos parciais, de certas intenções meritórias e de certos achados memoráveis.

Que Claudel se tenha tornado o fornecedor oficial do catolicismo saciado, nenhuma contestação sobre isso, é só abandoná-lo à sua repleção burguesa: ele não sentirá nenhuma solidão. Mas Jean-Louis Barrault? Deus é citado com fortes gritos no palco do Marigny, mas Mammon* certamente está na platéia, e Mammon espreita Jean-Louis Barrault. Há uma espécie de derrisão em ver o homem de *Fome*[2] engajado nesse teatro enfarado. Barrault teria tido uma "boa" crítica de Jean-Jacques Gautier, quando montou (admiravelmente) Hamsun no Atelier? Em todo caso, ele a tem agora, mas esse presente dourado (isso vale um bom milhão de publicidade, parece) está um pouco envenenado: pode-se dizer, de agora em diante, de uma "boa" crítica de Gautier, a palavra de Jarry sobre a Legião de Honra: não é nada recusá-la, o tudo é não merecê-la.

Ora, existe Mammon no espetáculo de Barrault, dinheiro, se preferir, luxo. Um luxo despojado, por certo, mas à maneira de uma vitrine de Hermès. É um pouco o *faubourg* Saint-Honoré vindo como vizinho a Marigny. Espetáculo lisonjeiro para o dinheiro, por suas qualidades de bom gosto, que constituem o "podlach" sutil mas evidente; queimam-se aqui todas as riquezas do barroco, mas ainda resta sempre uma fumaça, um verniz de afetação e de tom para dar testemunho de quanto a operação foi dispendiosa.

E, finalmente, aqui está a única coisa a dizer do *Cristóvão Colombo* do Marigny: é um espetáculo de gente rica. Não pretendo aqui medir o talento pela pobreza dos recursos. Trata-se de uma riqueza mais sutil e mais pegajosa também, que é, não a das cortinas e das luzes, mas a que irrompe na sala com o público e aí instala a sua repleção mental, seus preconceitos, sua consciência tranqüila e suas mistificações. E finalmente, por mais admiração que se tenha por Barrault, por mais livre que ele possa se sentir com relação a seu público, é preciso dizer isto: ultrapassado certo nível de experiência, de trabalho e de talento, já não é no palco que se julga o teatro, é na platéia. Nenhum diretor está ao abrigo dessa dialética infalível que faz com que *seu* espetáculo, com seu gênio, seu labor, sua honestidade mesmo, seja também o de um público socialmente determinado, e que arrasta consigo, até nas diversões, sua alienação (entendo ainda mais a da riqueza que a da pobreza). Entre a peça e o seu público, o diretor já não é nada, ele é devorado, exposto, nomeado, identificado por uma ou por outro, arrastado na culpa deles. Ora, na ordem das mistificações sociais, representar Claudel no Marigny é mais ou menos como apresentar a *Arlesienne* [Arlesiana] no Odéon, é prestar-se ao pior dos conluios, o de uma ideologia e de seus beneficiários. O que pode restar de Barrault nessa aventura?

---

* Palavra aramaica que serve, no Evangelho, para personificar as riquezas mal adquiridas. (N. da R.)

[2] Obra do escritor norueguês Knut Hamsun (1890), *Fome* foi encenada por J.-L. Barrault no teatro do Atelier, dirigida por Charles Dullin, em abril de 1939.

Em suma (e talvez seja a lição séria de *Cristóvão Colombo*), no teatro, a premiação crítica é um erro. É mentir a si próprio atribuir tal prêmio à encenação, tal restrição ao texto, tal distinção à música e alguns *ex aequo* aos atores. E, posto que o teatro é um ato total (não é essa a idéia do próprio Barrault?), é melhor ter a coragem e a parcialidade de uma crítica total. Eu bem que gostaria de salvar Barrault desse templo dourado, garantir-lhe que tal iniciativa que me relatam a seu respeito (reservar a cada dia na platéia alguns lugares a preços módicos) é um ato de uma teatralidade tão pura quanto sua encenação, pedir-lhe que apresse a fundação de seu pequeno Marigny, onde ele nos proporcionará, talvez, um pouco dessa noite pagã, em que os poetas não recusariam ser generosos. Mas, antes de tudo, é preciso abandonar Claudel, recusar servir a esse obscurantismo por demais brilhante. Claudel acaba por tornar puritano, e, diante dessa venda espessa, esticada suntuosamente sobre aquilo a que se chama comum e ingenuamente de verdade e justiça, chega-se a dizer: é preciso restaurar, no teatro, a idéia de impiedade.

LETTRES NOUVELLES
novembro de 1953

O SILÊNCIO DE DOM JUAN

Há duas maneiras de considerar um
homem: ou em história e inscrição
ou em memória e envelhecimento.

Péguy *(Clio)*

É curiosa essa mania de querer nos persuadir de que o Dom Juan de Molière é um ateu histórico, local, circunstancial. Interdição geral de ver nesse Dom Juan outra coisa que não um combinado de Roquelaure, Guiche, Aubijoux, Fontrailles e outros grandes senhores céticos do século XVII. Entretanto, em geral, garantem-nos que os tipos do teatro clássico são eternos, que seus avaros, seus amantes e seus ciumentos não têm história, e que todo o mundo tem o direito de reencontrar seu tempo nessas pinturas do homem essencial. Ora, desde que se trate do ateu, toda uma pudica relatividade enrubesce nossos críticos: Molière não pintou o ateu, mas somente uma variedade de ateus, que floresceu num século de que muitos se comprazem em destacar os contrastes.

As razões desse assalto crítico são fáceis de entender: na consciência tranqüila burguesa, tudo que é maculado de história fica desacreditado. Historicizemos então o ateu, colaremos assim a ele um opróbrio suplementar, abortaremos a imagem possível de um Molière infernal, visto que o inferno, sente-se bem, não é sequer seguir Dom Juan, é somente fazê-lo existir, é colocar como real um ateu coerente, duradouro e silencioso. (E, no entanto, o que é o relâmpago final ao lado da *duração* de Dom Juan?)

Portanto, façamos tudo para que Dom Juan não exista, sufoquemo-lo debaixo da convenção e da anedota; nos livros, nos manuais, minimizemos a peça, arguamos sem cessar seu caráter precipitado, descosido, anedótico, proclamemos bem alto a hostilidade de Molière ao cinismo de Dom Juan e à hipocrisia de Sganarello[1]. E, no palco (principalmente na Comédie-Française, que representa o dogma em matéria de teatralidade burguesa), apresentemos um Dom Juan "distinto", cuja indolência, aliás, não será nada gratuita, visto que tenderá a emascular o ateísmo de Dom Juan, a substituí-lo ajuizadamente por um agnosticismo afável. Eu juraria que nada impede esse Dom Juan de ir à missa das onze, e, para o público da Comédie-Française, é o que importa.

Vilar fez o contrário: bastou-lhe extrair Dom Juan dos limbos da anedota e dar-lhe uma consistência biológica, para que toda noite dois mil espectadores recebam boquiabertos, em pleno peito, uma presença do ateu. Esse ateu, finalmente, tem a ver conosco, ele nos concerne, nós o escutamos, ele nos aspira em sua modernidade e só consente existir ao preço de uma cumplicidade, não com suas fontes, embora o intimem a isso em altos brados, mas com a própria memória de seu público.

---

[1] Eu gostaria de que, pelo menos em relação a essa hostilidade, nos mostrassem um pouco melhor, no terno e virgem Pierrot, o verdadeiro anti-Dom Juan da peça, o homem idealmente sociável cuja palavra *comedida* tende a fundar um comércio feliz do amor e uma motivação autêntica da linguagem. Rompendo com a tradição da Comédie-Française, que faz de Pierrot um caipirão grotesco, Bouquet em Avignon, depois Darras em Paris, recuperaram o papel e deram a sua verdadeira economia à peça. [*Nota de Roland Barthes.*]

Portanto, Vilar impõe o ateu. Como? Primeiro dando-lhe a duração, sob a forma de um humor. Seu Dom Juan é seco, metálico, galvanizado, tem o sangue vivo e concentrado, é uma figura do Fogo; fulminado, ele nada mais faz do que voltar a seu elemento. Seu dúplice, Sganarello, tem o humor lipídico, derrama-se em palavras, em suores e em outra coisa também, Molière o diz. Ora, isso, essa unidade biológica do papel é, da parte de Vilar e de Sorano, o próprio ato que dá à dupla a sua duração, pois é manifestar que, em toda teatralidade profunda, o homem não existe de forma alguma por sua psicologia, como se repete à saciedade, mas por seus tecidos. A primeira virtude do ator é compor sua histologia: que ele seja gorduroso, sebento, cagão, úmido ou elétrico, e que esse estado humano da substância seja lançado sobre o proscênio, isto é, exposto à nossa própria náusea, e aí está o teatro fundado: nós nos acrescentamos ao ator, unimo-nos a ele com toda a repulsa ou toda a vertigem de nosso corpo, saímos de uma ordem da leitura, da inscrição (Comédie-Française), para chegar a uma ordem da carne, da memória.

Vilar acrescenta a isso nosso próprio envelhecimento, a espessura de história que faz de mim um homem bem mais velho do que Molière: seu Dom Juan destrói suas fontes locais, substitui-as por uma cristalização que abarca todos os ateus posteriores a Guiche ou Manicamp. Como isso? Fazendo de Dom Juan um homem silencioso. Pode um ator ser mais silencioso do que outros no mesmo papel? É mesmo necessário que assim seja e que haja no teatro uma arte da litote, visto que há uma técnica – e quão praticada – da ênfase. Portanto, Vilar é um Dom Juan silencioso, e é esse silêncio de Vilar que fundamenta o ateísmo de Dom Juan, dirige-o como um escândalo ao coração do público. Sem julgar o de Jouvet, a que não assisti, meus Dom Juan anteriores faziam o magíster *blasé*, dedicavam-se a ilustrar com uma ênfase frouxa o dado privativo do ateísmo; em suma, tomavam-se por Renan ou France, discorriam sobre obviedades num tom avantajado de salão.

O silêncio de Vilar é de outra natureza, é o silêncio de um homem, não que duvida, mas que sabe. Seu Dom Juan é menos privado de crença do que dotado de certeza, e essa certeza é silenciosa porque se sente justificada, segura por ter colocado as razões do mundo tão longe de Deus que o próprio prodígio participa de um desconhecido provisório e não de um mistério eterno. Já existe algo de Sade nesse Dom Juan (o sr. Antoine Adam, professor da Universidade de Lille, estremeceria, ele que reza, bons deuses, para que não se suspeite Dom Juan de sadismo), um Sade que se explica ainda muito pouco, sem dúvida, mas que mesmo assim é inteiramente constituído por um conhecimento do nada, apegado ao crime como à primeira iniciativa de sua solidão. E acredito mesmo que esse sadismo seja a única maneira de *construir* a peça, de unir os dois primeiros atos aos três últimos, de constituir o Dom-juanismo e o ateísmo como os dois momentos de uma mesma conduta existencial.

Não tenho dúvida de que o sucesso *popular* de *Dom Juan*[2] no TNP venha dessa clareza em que Vilar colocou um ateísmo prenhe de hereditariedades posteriores a Molière. Eu disse aqui mesmo, a propósito do *Príncipe de Homburg*, como Vilar soube libertar o palco de seus atributos burgueses. Seu *Dom Juan* dá testemunho de um conhecimento ainda mais profundo da teatralidade, pois o que Vilar acaba de realizar com êxito é a junção de um mito com uma cultura: Dom Juan está aqui prenhe de toda a história de seu público, de todo seu envelhecimento, dessa *ancestralidade* que acrescentou Sade a Molière e que faz de nossos corpos de hoje os depositários de uma história verdadeira, e não os espectadores de uma reconstituição arqueológica. Vilar manifesta, assim, que o teatro completo é aquele que não tem como únicas dimensões o espaço e o tempo do palco, mas também a memória do povo. Vindo aqui para ver *seu ateu,* Vilar lho deu, o que significa que o Espetáculo foi fundado.

LETTRES NOUVELLES
fevereiro de 1954

---

[2] *Dom Juan* foi a peça mais representada no TNP sob a direção de Vilar (233 vezes em doze anos).

EDITORIAL

Fala-se cada vez mais em nome do povo, hoje. Esse povo, "que produz tudo e que, para ser formidável, só teria que permanecer imóvel" (Mirabeau), tem sobre ele uma nuvem de bons advogados que lhe emprestam generosamente palavras, motivos, poderes, e retiram assim, de seu cliente, uma caução fácil de moralidade. Regimes, partidos, imprensa, literaturas, estéticas, quem não se diz popular? O vento virou de um século para cá, e a consciência tranqüila está visivelmente desse lado.

A *Revue du théâtre populaire* [Revista do teatro popular] gostaria de medir melhor os seus bons ofícios, mesmo arriscando um pouco mais seu conforto moral. Ela não pensa em deixar indefinidamente seu título na penumbra de um álibi tranqüilizante. Esforça-se progressivamente em direção de uma idéia do teatro popular, tende a conquistá-la ao sabor das experiências concretas que nosso tempo lhe propõe, e admite de bom grado sacrificar a glória de uma definição total à eficácia de uma definição limitada.

A primeira etapa é ver claramente aquilo que não podemos pretender. É preciso dizer francamente, não está em nosso poder fixar de antemão as características de um teatro comunitário para o uso de uma comunidade que ainda não existe. Aqui não concebemos o povo à maneira do século XIX, como uma categoria eterna, de essência inalterável a despeito das opções da História. Pelo contrário, recusamos dar mais crédito ao mito de um povo-panacéia, de um povo-tabu, próprio para curar simplesmente impondo seu nome a todas as impotências estéticas. O povo está sempre na História, e é sempre a História que faz o povo, enche essa palavra de conteúdos diferentes segundo as épocas, fazendo aqui um povo-cidade, ali um povo burguês, acolá um povo proletário.

Como poderíamos pretender definir de início um teatro coletivo, quando nossa sociedade francesa está ainda por demais visivelmente dilacerada, submetida em sua estrutura econômica à dura secessão das classes sociais? Não podemos andar mais depressa do que a própria História (gostaríamos, por certo, que ela andasse mais depressa), emitir cheques pré-datados e dizer ao teatro de uma sociedade que será preciso reconciliar bem antes em sua economia do que em sua cultura: você será isto, usará tal linguagem, tal espaço e tais idéias.

Acreditamos ser a ordem social antecedente e extensiva à ordem cultural; acreditamos que nossa luta não pode ser, não deve ser senão preparar o caminho para uma liberdade do teatro, inteiramente submetida à liberdade social; acreditamos que não podemos prejulgar nem de uma nem de outra, mas que, pelo menos, devemos manter limpo o lugar, afastar as sombras sempre renascentes dos prejulgamentos, das imposturas e das mediocridades, e limpar o teatro de seus vendilhões.

É verdade, a dilaceração de nossa sociedade, as servidões de nossa economia, a tirania dos mitos, toda nossa alienação atual nos faz impotentes para conceber de antemão as formas concretas de um teatro popular autêntico. Mas essas mesmas desgraças, visto serem nossas, dão-nos pelo menos o conhecimento do falso teatro e o que, do fundo de nossa imperfeição social, podemos definir com força e constância, é o teatro que não queremos.

Ora, o teatro que vomitamos é o teatro do Dinheiro; o teatro em que se paga caro pelos lugares, quer dizer, onde o público é selecionado apenas por sua fortuna; em que a pobreza (o trabalho) é relegada o mais longe possível do espetáculo; em que o luxo vaidoso dos cenários e das indumentárias, aprisionado sob o nome hipócrita de "bom gosto francês", postula toda uma economia sórdida do ouro falso, da mentira visual, trocada pela nota de mil francos da poltrona de platéia; em que os temas do repertório nunca apresentam senão um homem minúsculo, fechado por seu particularismo de fortuna, numa psicologia sem relação com o trágico da História.

Esse teatro do Dinheiro tem um nome, é o teatro burguês. Inútil nuançar mais, bizantinizar sobre o estado atual da burguesia francesa, lembrar que ela já não é o que era há cem anos.

Talvez seja verdade economicamente. Culturalmente, é errado: fora das tentativas de vanguarda, isto é, do Théâtre national populaire, de alguns centros do interior e de alguns pequenos teatros de intelectuais, não temos teatro contemporâneo. Nosso teatro, no que concerne à grande maioria das salas, é um teatro velho, particular, anacrônico, inteiramente arruinado nas formas da ideologia burguesa tradicional: seu público, determinado já não, talvez, por seus proventos, mas seguramente ainda pelo conjunto de seus rendimentos, vem buscar nele uma mitologia leniente ou expiatória, capaz de acalmar seus temores ou sacrificar seus remorsos; encontra nele, porque seu dinheiro impõe, um espaço fechado, abafado, sufocado, inapto à tragédia, feito para o segredo de polícia ou de alcova, e mantendo o espectador na repleção inerte do homem que pagou para que o livrem sem dor de seus poucos pequenos fantasmas.

A esse teatro burguês, constituído e mantido para tranqüilizar a consciência dos privilegiados, evidentemente não falta o apoio do Estado burguês: o único teatro novo a que se lançam algumas raspinhas retiradas do dinheiro da nação, o TNP, recebe mais ou menos 3,5% do que é dado aos templos da teatralidade burguesa (Comédie-Française e Réunion des théâtres lyriques); e, ainda essa ajuda, sabe-se através de que medidas de intimidação (lista draconiana de encargos, campanhas de imprensa, ameaças de redução de créditos) ela é concedida: trata-se visivelmente de um acidente[1].

---

[1] Sobre as dificuldades de Vilar nesses anos, ver seu livro, *Mémento*, Gallimard, 1981.

As complacências gerais de que goza atualmente o teatro burguês são tais que nossa tarefa não pode ser, de início, senão destrutiva. Só podemos pretender definir o Teatro popular como um teatro purificado das estruturas burguesas, liberto do dinheiro e de suas máscaras. É, pois, de nossa oposição que é preciso tomar consciência de início. Essa oposição visa alto, não se embaraça com nuances. Mas será culpa nossa, se a época é pouco gloriosa, abandonada a forças múltiplas de recessão? Ao triunfo dos mitos só pode responder um esforço de desmistificação.

THÉÂTRE POPULAIRE
janeiro-fevereiro de 1954.
Este texto foi publicado sem assinatura.

DOM JUAN

Para entender o êxito de *Dom Juan* no TNP, basta comparar o espetáculo de Vilar aos *Dom Juan* oficiais, os da Comédie-Française. Sempre houve, até o presente (não incluo o *Dom Juan* de Jouvet, a que não assisti), uma maneira *burguesa* de montar *Dom Juan*. Essa maneira repousa sobre alguns postulados escolares: *Dom Juan* é uma peça feita às pressas, mal construída; *Dom Juan* é uma peça de grande maquinário; o ateísmo de *Dom Juan* é puramente histórico, inspirado no ateísmo dos grandes libertinos do século XVII; Sganarello e o camponês Pierrot são grotescos, de um cômico infantil, só têm existência em suas tiradas engraçadas.

Naturalmente, esses postulados não são gratuitos: todos (e é um concerto que dá a entender que eles estão interessados), todos visam a emascular a peça, a edulcorar o ateísmo de Dom

Juan, a afogá-lo sob a pretensa incoerência da construção, o particularismo literal do papel, o caráter exterior dos *esquetes*, o cômico apalhaçado dos comparsas. É que esse Dom Juan sempre foi feito para um público bem-pensante, conformista, que não pode tolerar o espetáculo do ateísmo a menos que esse ateísmo seja amaneirado, historicizado, enterrado, sob a farsa ou o sussurro rebuscado dos céticos de salão, em suma, a cada momento: *desacreditado*.

Ora, Vilar fez exatamente o contrário: o seu *Dom Juan* volta a ser, afinal, uma belíssima peça de Molière, uma obra forte, plena, admiravelmente coerente, faiscante de audácia, nua e metálica, um desses grandíssimos textos que constituem verdadeiramente a honra dos homens. Do salão de Mme. de Caillavet, onde um Dom Juan-Anatole France discorria de maneira *distinta* sobre obviedades (Comédie-Française), passa-se finalmente ao proscênio verdadeiro, nu, aberto, solene, onde se apresenta de frente um ateu total e totalmente responsável (TNP).

Para essa plenitude de significação concorrem todos os elementos da teatralidade: acreditava-se que a peça fora feita para demonstrações de maquinário: Vilar não conserva nenhum, e tudo se torna mais significativo; a floresta, o palácio, a aparição do Comendador, a morte de Dom Juan, tantos lugares ou fatos claros, com função estritamente teatral, e não mais de distração ou de curiosidade. Desembaraçado de seus lambris, de suas armadilhas e de seus fogos de artifício, a peça finalmente pára de bestificar, o espetáculo torna-se adulto.

Mesma observação quanto ao papel do camponês Pierrot. Até então eu vira representarem Pierrot como um papel puramente episódico (sempre o argumento de um *Dom Juan* mal construído), mal chegando a ser um homem, antes uma espécie de máquina grosseira, criada para falar como caipira e receber palmadas. Com Jean-Pierre Darras, surge um Pierrot completamente diferente, que é visivelmente o anti-Dom Juan da peça, provida, assim, de um segundo pólo. Mantido entre o silêncio desértico de Dom Juan e a prolixidade insuportável de Sganarello, o Pierrot de Darras luta de maneira tocante para fundar um uso *social* da linguagem. Não devemos nos deixar enganar por seu dialeto: essa linguagem simples é uma linguagem ideal, que não teria outras motivações senão as sinceras e, assim, triunfaria das manhas do amor. Esse Pierrot é uma espécie de anti-Marivaux antecipado; ele é, na peça, toda a humanidade e todo o sonho de Molière. Nem sequer lhe falta a marca das injustiças com que a sociedade de seu tempo o fere: ingratidões, golpes, rapto, tudo é permitido ao senhor em relação ao camponês, que não está aqui sem motivo como a figura da socialidade ideal.

Outra contribuição de Vilar: ele soube fazer um par de Sganarello e Dom Juan. Em geral, cada uma dessas duas personagens faz à parte o seu número, uma representa o grande senhor distinto e indolente, a outra o palhaço cretino. Ora, na realidade, Sganarello e Dom Juan são a cópia, o molde, por assim dizer, um do outro; só existem um pelo outro, têm visivelmente, entre si, relações de fraternidade e de desprezo; eles me fizeram pensar na dupla formada, em *L'Étranger* [O estrangeiro] de Camus, pelo velho Salamano e seu cão, odiando-se e, no entanto, só tirando a existência do olhar do outro. Vilar e Sorano ligaram admiravelmente seus dois papéis. Como? Opondo-se no mesmo plano, que é o do humor, da pessoa profunda, de maneira que Sganarello seja sempre o *correspondente físico* de Dom Juan. Vilar é seco, silencioso, breve e corajoso, pertence ao gênero galvanizado; Sorano é mole, prolixo, diarréico (Molière o diz), covarde e hipócrita, ele pertence ao gênero úmido. Colocados assim no nível dos tecidos, os dois papéis reencontram aquilo que nunca tinham tido, pelo que sei: uma duração carnal; eles existem, levam o espectador do plano do divertimento para o da certeza.

Ora, tudo isso era necessário para a grandeza da peça: ela depende totalmente do ateísmo de Dom Juan. Pela primeira vez, creio eu, ei-lo imposto, lançado à face do público, que já não pode tergiversar, refugiar-se euforicamente na história local, na mundanidade ou na farsa. Coisa surpreendente, essa presença em cena de um ateu coerente, carnal, duradouro. Pouco importa, evidentemente, que ele seja simpático ou não, pouco importa o que o próprio Molière pensou. O ateu existe, continuamente; nenhum dos espectadores diários de Chaillot pode esquivá-lo; durante todo o espetáculo, temos de ser a presa dessa presença, dada aqui sem rebuços.

E, por esse fato mesmo, toda a obra se vê construída. Deixando seu Dom Juan nos limbos da anedota local, nossos atores burgueses não podiam ligar as duas partes da peça: nos dois primeiros atos, tinha-se um Dom Juan sedutor e, nos três últimos, um Dom Juan ateu. Mas qual a relação? Era muito fácil acusar a peça de incoerência: é que simplesmente se colocava nela essa incoerência. Vilar soube restabelecer o impulso contínuo da personagem, dando-lhe uma espécie de profundidade sadiana: sua palavra breve, seu rosto sem sorriso, seus silêncios – admiráveis para uma arte em que a ênfase é o pão bento dos atores –, tudo nos impõe um Dom Juan privado de Deus não por um ceticismo afetado, mas por determinação profunda: esse Dom Juan é um homem solitário, de quem cada gesto e cada palavra são como o exercício de uma liberdade absoluta. Assim, Dom Juan enamorado e Dom Juan ateu se fundem na unidade de uma mesma conduta, a de um homem a quem basta fazer o mal para conhecer que está irremediavelmente só e livre.

Isso estava em Molière? Não, por certo. Mas o teatro não é um museu, e não é culpa nossa se somos mais velhos do que Molière, se desde 1665 houve mil novas formas de ateísmo, de Sade a Sartre. Vilar colocou em seu Dom Juan uma dimensão muitas vezes esquecida no teatro, e que é a memória de seu público, o que Péguy chamava de envelhecimento. Talvez haja no sucesso popular do TNP, acima de tudo que nele se pode despender de talento, de inteligência e de gosto, esse sentido de uma solidariedade de memória entre o espetáculo e seu público. Em Chaillot, Molière e seus espectadores já não estão sós.

THÉÂTRE POPULAIRE
janeiro-fevereiro de 1954

FIM DE *RICARDO II*

Como todas as célebres embarcações da história, portadoras frágeis e obstinadas de raças e de continentes futuros, a arca do TNP tem em si só o futuro do teatro popular (isto é, desembaraçado de suas estruturas burguesas). Eis por que não me sinto nada disposto a encarar de maneira leviana o fracasso de Gérard Philipe no papel de Ricardo II[1], que Vilar acaba de lhe transmitir. Caso se tratasse apenas de uma competição de atores (ambos muito grandes), como muitos foram excitados a dizer, pouco me importaria saber quem ganhou.

Mas outra coisa está em jogo: a própria *socialidade* de um ator dotado, graças a muitos dons, de consciência e de trabalho, de uma função social benéfica, e em cujo talento, por conseguinte, a nação inteira está interessada. Sabemos o lugar que Gérard Philipe ocupa no panteão dos atores franceses: enquanto a entronização da maioria das vedetes (principalmente jovens) repousa na adesão das massas pequeno-burguesas, a de Gérard Philipe é mais ampla, de origem ao mesmo tempo popular e culta. Não peça a um intelectual que reconheça o mito "Jean-Marais", nem a uma zeladora de prédio que acredite no ator Blin: a sociedade francesa, neste caso, está dividida. Ela não o está menos diante de Gérard Philipe: seu mito é mais complexo, mais ecumênico, digamos; ele soube ser ao mesmo tempo, e sem trair, Calígula, Fanfan-la-Tulipe, o Diabo no Corpo* e o Cid, operando assim uma espécie de síntese entre as figuras cardeais do jovem francês contemporâneo.

---

[1] *Ricardo II* faz parte da segunda tetralogia histórica de Shakespeare.

Ora, a bela unidade desse mito parece ameaçada: o ator Gérard Philipe, de nacional, está em via de se tornar ator particular. Como? *Ricardo II* ajuda a entender.

A mola do teatro vulgar é a preguiça de seu público: nele todo o trabalho fica por conta do palco, e o espetáculo só é julgado bom na medida em que nele se despende muito. É o domínio de uma falsa economia do trabalho: em troca de seu dinheiro, o espectador espera que se consuma diante de sua própria inação a maior quantidade possível de trabalho; instalado em seu ócio momentâneo, erigido em olhar *saciado*, ele bem sabe que só reveste as insígnias completas do senhorio se o palco se tornar o lugar de uma servidão manifesta: diante dele exige zelo por toda parte. Tudo é feito, pois, para adular a inércia do espectador, assegurá-lo quanto ao emprego integral de seu dinheiro: os cenários são abundantes, minuciosos, atestando por sua complicação o preço considerável que custaram. A encenação se esfalfa, por seu lado, para multiplicar a agitação das personagens, como se, mexendo-se muito, percorrendo inutilmente o palco em todos os sentidos, sem nenhuma consideração pela necessidade desses movimentos (ver na Ópera), o ator, na falta de tarefa útil, fornecesse pelo menos um trabalho suplementar agradável aos sentidos do espectador-deus.

---

* *Le diable au corps*, filme de Claude Autant-Lara (1946), baseado em romance de Raymond Radiguet. (N. da R.)

O próprio ator não escapa de modo algum à dura lei do trabalho em espetáculo pequeno-burguês: o que se exige dele é um papel bem mastigado, do qual cada intenção seja tão clara e tão distinta que possa ser assimilada sem trabalho nem confusão; sempre decretado por pura psicologia, o papel é passado ao espectador, réplica após réplica, bem descascado, desossado, picado, reduzido e transvasado como um alimento infantil ou elementar, ingerido no bico da mamadeira ou no conta-gotas. Naturalmente, ainda neste caso, a atomização do papel deve manifestar o labor que custou; o ator sabe perfeitamente que a "naturalidade" que lhe emprestarão é constituída pelo próprio excesso de seus sinais: ele se despende muito e muito visivelmente, não abandona uma intenção antes que a tenha enfeitado com as marcas de todo o trabalho, verbal ou gestual, que teve de cumprir. Tudo aqui pode ser observado em dois produtos monstruosos do ofício de ator: o papel de composição e sua deformação lógica, o cabotinismo.

Ora, precisamente, o Ricardo II de Gérard Philipe reúne mais ou menos todos os álibis do papel pequeno-burguês. Sendo o principal evitar para o público o trabalho de pensar, começa-se por apresentar-lhe um Ricardo II conforme aos primeiríssimos truísmos da arte shakespeariana: esse autor é conhecido, na França, por ter praticado, contrariamente aos clássicos franceses, a mistura dos gêneros. Construamos, então, nosso rei em duas partes, distintas sem atritos, para dar à mistura uma leitura fácil; sejamos, antes do intervalo, um rei bufão e, depois dele, um rei trágico. Mas, principalmente, tenhamos o cuidado de afastar do papel qualquer ambigüidade de natureza, isso traria o risco de *perturbar*; e, se esse rei é dúplice, ao mesmo tempo ameaçador e piedoso, provocante e enganado, conhecimento e presa do destino, façamos pelo menos todo o possível para que essa duplicidade seja legível para os mais preguiçosos, separemo-la, cortemos o dúplice em dois simples e apresentemos sucessivamente o rei-palhaço e o rei infeliz. Desse modo, teremos satisfeito aos imperativos escolares da dramaturgia shakespeariana (a coexistência dos gêneros), sem, no entanto, impor a nosso público o mal-estar de uma ambigüidade verdadeiramente trágica, a que faria enviscar na infelicidade a sua própria derrisão.

E esse próprio bufão, uma vez bem isolado, diríamos que Gérard Philipe tomou o cuidado de exorcizá-lo, de retirar-lhe todo tremor que pudesse desconcertar o público que ele supõe ser o seu. De fato, seu Ricardo II é menos bufão que familiar. É lógico: um rei-palhaço já teria uma estranheza de fazer pensar; ora, o que é preciso é chocar o público no interior mesmo de sua moral, aguilhoar sem desconcertar: tudo que posso me permitir é conceber um rei prosaico, mas, de forma alguma, exceder as fronteiras do inabitual, penetrar no território da inteligência, obrigar a reconhecer que os reis têm uma singularidade de condição e não de convenção.

Assim desaparece a admirável mediação shakespeariana sobre a "expatriação" humana. Vilar era de fato esse rei expatriado, triunfante ou abatido, sem nunca perder sua vertente de sombra, esse silêncio e esse segredo dados para erigir o ator em figura exemplar. Philipe se despende para estar o mais próximo de nós, matar os silêncios do papel, reduzir o espaço do proscênio ao da rampa, anular todo recuo, quer dizer, impedir que se pense. Toda uma gestualidade dá relevo à palavra, estende-a, com receio que não se tenha entendido bem; pela primeira vez em Chaillot, o ator mima e fala ao mesmo tempo, quase no estilo da comédia marselhesa, onde se sobrecarrega cada palavra com uma clareza sem perdão.

Outra malformação: o aniquilamento de qualquer idéia de duração. Entre dois desenhos, o da degradação e o da catástrofe, Philipe escolheu o segundo, como mais próprio para arrebatar o interesse de um público para quem ele quer evitar decididamente qualquer atenção constante: quando é visivelmente o primeiro que forma todo o drama. *Ricardo II* não é a história de um rei precipitado, é a de uma longa descida rumo à desgraça. Ora, quanto a isso, dois teatros se opõem, a tragédia e o melodrama, o *Ricardo II* de Vilar e o de Philipe. O teatro trágico é sempre um teatro da degradação, a desgraça se desvela nele figura por figura, pois o propriamente trágico não é que o homem seja abatido, é que ele seja arrastado num conhecimento de sua desgraça, fora da qual nenhuma palavra, e portanto nenhuma *arte*, seria possível (ver *Os persas* ou *Édipo*). Esse é exatamente o caso de *Ricardo II*, no qual o rei triunfante *conhece* pouco a pouco a linha de sua desgraça; importa, pois, que tal conhecimento seja discursivo, que o rei desenvolto se penetre de um tremor progressivo do frio de sua morte e que, a cada golpe do destino, um pouco mais do rei infeliz seja ressaltado e dê mais cor ao rei predador.

A idéia de corrupção do tempo, impossível sem a outra, mais sutil, de duração, é pois um grande móvel trágico. Parece que Gérard Philipe tenha querido substituir a idéia mais comum de catástrofe. Ora, isso é propriamente melodramático. O novo Ricardo é um rei decapitado de seu penacho bufão pela primeira batalha que aconteceu, e que passa sem transição da ordem das *gags* à da pregação. Não existe fatalidade sem duração, e o exemplo de Vilar deveria ter levado Philipe a tomar a sua desgraça do ponto mais distante de que a via chegar, em vez de figurar um Buridan honroso bruscamente lançado a uma masmorra. Seu Ricardo II é muito mais hugoano do que shakespeariano (até nos trajes), e sabemos para qual burguesia – a despeito de suas declarações universalistas – Victor Hugo escreveu seus dramas.

Todo o erro de Gérard Philipe (digo erro na medida em que há complacência sistemática em relação a um público particular) está numa literalidade grande demais das intenções. Cada uma das réplicas é plausível, afaga a intelecção imediata do espectador; por exemplo, no início, ninguém pode ignorar que Ricardo é cúmplice do assassino Mowbray; Vilar não indicava isso tão claramente. E no entanto, afinal de contas, fica manifesto que a *Tragédia do rei Ricardo II* não é uma coleção de momentos psicológicos bem narrados, um pontilhismo de verdades parciais. É necessário, ao contrário, certo desvanecimento do detalhe para que o sentido geral surja. Vilar tinha esse poder de recuo, essa aptidão para resvalar na clareza de uma intenção, para manter o impulso trágico e a coesão, não de uma intriga, mas de uma duração. Por vezes mergulhado na obscuridade do fluxo e da dicção (isso lhe foi bastante recriminado), sua palavra foi, entretanto, a única a atingir o canto onipotente do aedo; lançada como um encantamento, tinha esse poder de fazer surgir, *contra* a verdade do acidente, a da idéia, e *contra* a naturalidade do movimento, a lição do tempo total que amadurece e desagrega.

Ora, substituir o canto pela clareza é a função constitutiva do ator pequeno-burguês. A aptidão para a tragédia é feita apenas de um poder de memória (sendo o canto função e não coleção de momentos), de que são capazes, até nova ordem, somente os grandes públicos populares ou os pequenos públicos cultos. Gérard Philipe não compôs seu Ricardo II nem para uns nem para outros, mas sim para essa terceira classe, devoradora do trabalho de outrem, à qual ele fornece um rei todo embaraçado em mil verdades de pormenor, o que pode dar ao espectador preguiçoso a euforia de compreender mil vezes a peça. Existe, aliás, um teatro em que essa técnica está em seu lugar, porque o repertório é sempre "psicológico", e não trágico: é o teatro do Boulevard, que é o próprio teatro da burguesia saciada. Partindo de um *Cid* autenticamente trágico porque *cantava*, em vez de analisar, Philipe parece percorrer no teatro todas as fases do emburguesamento: seu Lorenzaccio, já impuro no texto, um dos mais lastimáveis que o romantismo jamais produziu, tinha certa aparência de colocar a verdade na réplica; Ricardo II instala de ponta a ponta a nova ética: agradar em cada palavra. Logicamente, a evolução deve conduzir ao Boulevard, para ali detalhar os *concetti* de Cocteau, de Deval ou de Roussin.

Da mesma forma, seu Ricardo II não pode senão prejudicar o TNP, validar nele uma confusão deplorável entre público popular e público pequeno-burguês. É que, por trás do emburguesamento de Philipe, todo um partido se mantém pronto, o da mediocridade e do *trompe-l'oeil*. Forças imensas que só esperam a menor falha para nela introduzir sua gangrena. Já a encenação de Vilar cede um pouco, aqui ou ali, recua sob a pressão do esteticismo philipeano, deixa passar algumas bandeiras a mais, um fundo adocicado, azulado à florentina, uma barba Renascença, a submissão do traje à preocupação de uma plástica pessoal. E o resto do elenco, treinado na austera e terna tragédia, esfalfa-se, enlanguesce, se perde ao contato com esse novo barroco, segue à força as facécias do jovem mestre sem ousar retomar a ordem antiga: assim se dilapidam as grandes heranças.

LETTRES NOUVELLES
março de 1954

AVIGNON, NO INVERNO

Há poucos dias, eu estava em Avignon, onde uma seção dos "Amigos do teatro popular" está em via de fundar-se. De passagem, dei uma olhadela no pátio do Palácio dos Papas, que é, como se sabe, o pátio dos Festivais de Vilar. O tempo estava ruim, e, afinal de contas, o pátio estava cinzento e frio, com sua superfície poeirenta, sua árvore de escola, sua grande porta de madeira e seus poucos turistas de final de inverno.

E, no entanto, foi nesse fim de tarde acre, diante desse lugar disponível e neutro, que me pareceu ver melhor o seguinte: o Teatro popular é um teatro que confia no homem. Velha pretensão humanista? Já nem tanto. Tome o palco aberto, por exemplo. O que ele significa, senão que aqui o poder de qualificar o lugar trágico é confiado ao próprio espectador e que afinal é o homem, e não o técnico, que faz seu espetáculo?

Diante desse pátio de palácio, seco e duro, penso em nossos teatros de ricos, nos carrosséis do Folies-Bergère, no maquinário do Châtelet, nos balés aéreos da Ópera, nos confeitos da Comédie-Française, em todos os palcos burgueses tantas vezes prostituídos na celebração dos mistérios do dinheiro e da cornice. Em todos esses teatros, o espectador não tem muito a imaginar, tudo lhe vem mastigado, basta-lhe ingerir; artesãos invisíveis, figurinistas, decoradores, cabeleireiros e corpos excessivamente carnais (os atores) mastigam-lhes todas as tarefas da intelecção. Os trajes? uma verdadeira geologia de signos históricos: o rei é sempre marcado por quatro ou cinco atributos, os séculos pelas cabeleiras e a alma dos traidores, pelo tom sombrio de seus veludos. O ator? não declina de nenhuma evidência, todas suas intenções estão viradas para o sol, o segredo possível é expulso de cada pedaço de frase, prostituído no gesto, exibido segundo um ritual estrito.

* * *

Quanto ao lugar do teatro, mesmo exagero de trabalho do técnico e mesmo ócio do espectador: nenhuma responsabilidade em sua escolha, ele está ali prontinho, desenhado há muito tempo, quase eterno entre suas três divisórias de pano pintado e seu pano de fundo, precavidamente levantado, de veludo carmesim; o olhar do espectador não precisa, de modo algum, procurá-lo, construí-lo, instituí-lo: ele lhe é entregue já todo enfeitado, todo ataviado com lambris de época, separado pudicamente de um alhures considerado indecente, pois é onde se prepara a mentira. O técnico é o pai do espetáculo; o espetáculo é o filho: só lhe resta varrer com um olhar preguiçoso e sem risco esse espaço prudentemente fechado, colmatado por todos os lados, onde nenhum buraco de sombra possa deixar fugir, tremer ou sonhar.

Então o que é o homem em tudo isso? um objeto, uma matéria inerte e acariciada, que se submete ao espetáculo e a quem roubaram o poder admirável e admiravelmente humano de instituir ele mesmo o lugar de seu próprio sacrifício.

Pois o que o palco fechado suprime é um trabalho, é uma liberdade. E neste caso não estou absolutamente jogando com as palavras. A dramaturgia de Vilar realmente confia muito no público, e se o público se inclui tão alegremente no diálogo (ouvi representantes do público aprovarem *Dom Juan*, peça dura, metálica, sem intriga, sem mulheres e sem estrela), é precisamente porque é um público popular, vasto, de origem variada sem dúvida, mas principalmente fresco, novo, em que muitos estão descobrindo o teatro pela primeira vez.

Ora, é importante, é capital que seja o homem-espectador que garanta a função demiúrgica e diga ao Teatro, como Deus ao Caos: aqui é o dia, lá é a noite, aqui é a evidência trágica, lá é a sombra cotidiana. É preciso que o olhar do espectador seja uma espada e que, com essa espada, o homem separe o teatro de seu alhures, o mundo de seu proscênio, a natureza da palavra. Mas é preciso também que esses dois espaços lutem, abandonem-se um ao outro com pesar, tardem para se desvincular, se dilacerem e que, sem cessar, as franjas da noite ataquem a claridade central, corroam-na, devorem-na, e que sintamos ao longo de todo o espetáculo o espaço frágil do ator, ameaçado, fascinado, quase reconquistado por esse alhures formidável contra o qual luta a continuidade de um só olhar humano.

O espetáculo é isso, é esse desenlace, é essa angústia e essa glória de uma separação continuamente combatida, é essa luta entre dois espaços e é esse nascimento de um lugar claro em que tudo se compreende afinal, fora de um ambiente cego onde tudo é ambíguo.

E aqui está, justamente, o que o palco aberto, o palco improvisado dá ao homem: uma noite da qual seu olhar, e seu olhar apenas, pode triunfar. Tiremos essa noite, essa pedra e esse vento no meio dos quais o homem deve livremente desenhar o lugar de sua imolação, e suprimiremos o sacrifício, suprimiremos o homem e seu espetáculo. Não há nenhum grande teatro sem um espaço que "se safa", nenhuma tensão trágica sem essa área frágil cujos entornos cedem, se reviram por todos os lados como um debrum desfeito.

O palco fechado não é mais que uma lanterna: aqui, é você que está na sombra: amarrado em sua poltrona pelo seu dinheiro ou ao galinheiro por sua pobreza, de todas as maneiras enviscado na técnica, nas luzes, no talento, na pintura, nas falsas sedas e nos rébus psicológicos, perdido em sua noite, você nota ao longe à sua frente um mundo celeste e prestigioso, do qual você está constitutivamente excluído, e que você só pode lamber com o olhar. O palco aberto é outra coisa, é o campo do arúspice, você é que é sacerdote, adivinho, dono dos destinos, é você que traça, em todo esse espaço possível, o campo de sua interrogação.

Avignon no inverno não passa de um pátio. Avignon no verão é o espetáculo. Entre os dois, o quê? A revolução das estações, todas essas flores de árvores frutíferas de que já vi o vale do Ródano abundar; mas, também, toda uma promoção do lugar-espetáculo, que nada mais é senão uma elevação do homem-espectador. Do inverno ao verão, anualmente, é o poder de ele próprio fazer o espetáculo que Vilar entrega a seu público.

Foi, pois, de Avignon-no-inverno que tudo germinou: de nada, da pedra, do silêncio, de uma árvore, e aí está o teatro adulto fundado. O que Avignon deu a Vilar não foi um lugar privilegiado, um sítio prestigioso, transpirando de espiritualidade. Felizmente não: foi um lugar simples, frio, natural, disponível a ponto de o homem poder enfim instalar ali o trabalho do homem e o surgimento do espetáculo fora de uma matéria sem voz e sem cumplicidade. Esse lugar exigia que o homem fosse tratado, não como uma criança retardada para quem mastigam a comida, mas como um adulto para quem dão o espetáculo a ser feito. Avignon foi a via natural do Teatro popular, porque Avignon é um lugar sem mentira onde tudo é entregue de volta às mãos do homem. Basta enfiar a cabeça, num dia de inverno, pela grande porta de madeira que fecha o pátio do Festival, para perceber que no teatro também os homens estão sozinhos e podem tudo.

FRANCE-OBSERVATEUR
15 de abril de 1954

RUY BLAS

Segundo Valéry, o único poder da crítica está em dizer se a obra de um autor está conforme a suas intenções. Pois bem, não, *Ruy Blas* não cumpre as promessas que faz no prefácio.

Este desenvolve uma definição do teatro popular em sociedade dividida: em vez de obrigar um público de massa a tolerar uma peça de caráter determinado, Victor Hugo sugere uma espécie de polivalência sociológica da obra, destinada a agradar, *ao mesmo tempo*, a várias frações do público: o teatro popular, pelo menos em sociedade dividida, seria antes de tudo um teatro simultâneo, em que cada um poderia buscar uma resposta para sua própria mentalidade de grupo.

Assim, *Ruy Blas*, segundo V. Hugo, concerne a três públicos: as mulheres, os pensadores e a multidão, e cada um desses grupos (evidentemente psicológicos e não sociais) deve encontrar na peça alimento para sua própria ideologia; as mulheres? uma intriga de amor. Os "pensadores"? uma comédia de caráter. A multidão? um drama histórico.

Ora, há que reconhecê-lo, não somente *Ruy Blas* não atinge de forma alguma a fusão dos gêneros dramáticos, mas ainda nenhum desses gêneros, tomados separadamente, é aqui plenamente realizado. O amor, o homem, a História, há pouco disso tudo em *Ruy Blas.*

Os amores de Ruy Blas e da rainha da Espanha talvez constituam uma *história* de amor, mas não constituem absolutamente uma *tragédia* de amor. Ora, aqui estamos no teatro, conseqüentemente exigimos assistir ao devir interno de uma paixão, queremos, porque é a lei primeira de todo teatro trágico, que essa paixão se desenvolva organicamente diante de nós, que ela se exaspere ou se degrade, em suma, que se devore a si mesma sob nossos olhos, e nos coloque, assim, diante do poder infinito de exaltação ou de sonolência de toda duração. Ora, no caso, o amor é imóvel, é apenas a justaposição esplêndida e morta de dois dados. *Ruy Blas* não é um drama, ainda menos uma tragédia, mal chega a ser uma história: é *um caso.* Temos hoje o equivalente disso, mas, como é de esperar, não no teatro. É nas revistas sentimentais, nas tiras ilustradas de alguns jornais diários, nos correios sentimentais. É mais aí, do que no palco do TNP, que eu veria os amores atravessados de Ruy Blas. "Sou lacaio e amo uma rainha. O que devo fazer?" – "Sobretudo não se envenene", responderia Mme. Catherine Gris, e essa é a única resposta. Já Hugo preferiu fazer disso uma peça. Só que é teatro-rébus, não é teatro trágico.

Outra pretensão: *Ruy Blas* seria uma grande comédia de caráter, uma lição profunda de humanidade, algo como obra de Molière. Infelizmente, Salluste, César e Ruy Blas não são tipos, são nomes arbitrários. O que lhes falta? Mais uma vez, o devir, a duração: eles não se mexem, contentam-se com estar sempre declinando sua identidade, repetindo aos quatro ventos, por um puro verbalismo: Sou o Mau, sou o Riso, sou o Povo. Por certo Harpagão também é um nome, mas pelo menos este nome tem uma espessura de nocividade, é colocado em relação com outros homens e visa a destruir pelo próprio excesso de seu princípio toda uma sociedade, dissolvendo a família, o amor, todas as construções cotidianas e reais da natureza (ou da História). É por isso que nós, os modernos, podemos ver *O avarento* e nos sentir mais ou menos em casa. Mas Ruy Blas, depois de um século apenas de destino póstumo, já é anacrônico. Talvez seja uma intolerância puramente pessoal, mas não posso ver *Ruy Blas* sem ser levado por um sentimento irresistível de derrisão. Esse teatro só suporta a paródia, e parece-me que não é no TNP (o teatro de Shakespeare, de Molière e de Kleist) que *Ruy Blas* deveria ser apresentado, mas antes no Vitaly[1].

E drama histórico (o declínio de uma grande monarquia) tampouco; o prefácio explica muito bem que uma monarquia morre quando aparecem duas espécies de cortesãos: os intrigantes (Dom Salústio) e os esbanjadores (Dom César); os primeiros são um galho seco, enclausuram sem apelação a realeza; os segundos constituem uma forma transitória entre a aristocracia e o povo, são termo, mas também germe. Tudo isso está bem claro no prefácio, mas não se vê absolutamente na peça. César só está próximo de Ruy Blas pelo abraço e pelos tapinhas nas costas, e Salústio só é fúnebre pela roupa sombria e voz tenebrosa: em parte nenhuma *Ruy Blas* apresenta a transmutação épica que transforma o acontecimento em História e os homens em destino, como se vê em Michelet ou em Shakespeare. O papel histórico das personagens depende principalmente de seus adereços. Mau sinal quando a individualização de um ator está totalmente situada em suas botas, em sua cabeleira ou em seus veludos. Ruy Blas lacaio pela indumentária? É pena, mas as coisas são um pouco mais complicadas do que isso. E se nosso herói tivesse tido também "a alma" de um serviçal? Talvez então a tragédia tivesse começado.

---

[1] Georges Vitaly, administrador de teatro e diretor de peças de Audiberti, Schehadé, Arrabal, Ionesco...

Parece que há esnobismo em demonstrar alguma reserva diante do teatro de Victor Hugo. Não ignoro tampouco as hipotecas políticas que pesam sobre esse nome. Tudo isso não pode me obrigar a levar indevidamente a crédito do dramaturgo a admiração singular que tenho pelo poeta.

Tanto mais que o malogro de *Ruy Blas* não deixa de ser nocivo. A peça pode levar um público mal armado a confundir os sinais exteriores do teatro com o próprio teatro, por exemplo, a intriga com a tragédia, a roupa com o homem, a anedota com a História. Corre também o risco de fomentar seu gosto pelo esquete, pelo trecho brilhante, pela tirada escolar, pelos acessórios, pelo quadro vivo, pelo papel de composição, em suma, por todos aqueles sucedâneos que fazem, definitivamente, um teatro pusilânime, próprio a satisfazer falsas crianças mais do que uma humanidade adulta.

O *Ruy Blas* do TNP é montado, representado e apresentado com tanta inteligência e medida que é como um manto pudico lançado caridosamente sobre esse grande vazio da peça. Mas dou minha opinião, tal qual é: não me satisfaço com um talento tão grande. Levar *Ruy Blas* no TNP parece-me um ato *inútil*, e essa inutilidade é conseqüente na medida – preciosa – em que cada gesto de Jean Vilar, cada momento de seu esforço é verdadeiramente o episódio de um combate. A esse título, o malogro de *Nuclea*[2] parece-me infinitamente mais vitorioso do que o sucesso de *Ruy Blas*.

THÉÂTRE POPULAIRE
março-abril de 1954

---

[2] Essa peça de Henri Pichette (1924-2000) foi apresentada em maio de 1952 numa encenação de Gérard Philipe e conheceu um insucesso que a direita utilizou para redobrar ataques contra o TNP. Este artigo é, além disso, o primeiro sinal de distância entre a *Théâtre populaire* e o TNP, cujo repertório será cada vez mais contestado pela revista.

M. PERRICHON EM MOSCOU[1]

Deve-se deixar para os economistas e para os sociólogos a tarefa de bizantinizar sobre a noção de burguesia. Culturalmente, ela existe, a burguesia, ela representa certo número de mitos, de formas e de públicos, bem consistentes, bem definidos e que funcionam sempre no interesse do poder, visto serem seu álibi.

Ora, a Comédie-Française é um teatro constitutivamente burguês: não somente por seu público, por seus costumes administrativos, por seus atores, mas também por sua arte, igualmente negligenciada pelo povo e pela vanguarda, fechada à ampliação do público e à renovação das formas, estranha às exigências da cultura e às da democracia.

---

[1] De 7 a 18 de abril de 1954, a Comédie-Française estava em turnê oficial pela URSS (Moscou e Leningrado) com *Tartuffe*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Cid* e *Poil de carotte*. Perrichon, a quem é identificada aqui a Comédie-Française, é o herói de uma peça de Labiche, *Le Voyage de Monsieur Perrichon* (1860), que se tornou o protótipo do burguês enriquecido, orgulhoso de seu *status* e de sua fortuna, simplório e ridículo.

O repertório, na sua parte clássica, permanece nacional, sem dúvida; mas mesmo nisso a Comédie-Française é um teatro de classe. Veja-se, por exemplo, como aí se tem o cuidado de emascular Dom Juan e de abafar pudicamente o ateísmo da personagem sob a insipidez de uns e a farsa grosseira de outros. Da minha parte, acho muito melhor Marivaux apresentado por Barrault, Molière e o Cid por Vilar. Muito melhor: quer dizer, segundo uma exigência de movimento que é a qualidade nacional de que fazemos precisamente a maior questão no estrangeiro.

Que seja esse teatro particular que se envia à URSS para representar toda a França, é um paradoxo bastante amargo mas que absolutamente não causa espécie. A Comédie-Française já estava indicada de antemão por seu caráter de teatro oficial – ou, mais exatamente, governamental. Essa escolha faz parte de uma ordem política de que devemos nos indignar em bloco, mas que, pelo menos, tem sua lógica interna.

O ponto em que o paradoxo se torna um pouco impostura é que todos fingem acreditar que essa viagem política tem um conteúdo cultural e que realmente apresentamos à URSS um teatro acabado, lugar de uma arte dramática viva, propriedade e expressão de todo o povo francês. Sobre esse ponto, a inflação foi geral, a confusão sem limites; raramente a vaidade nacional funcionou com menos pudor.

Longe de ser, para a burguesia francesa, um motivo de reflexão, a viagem a Moscou não passou, até agora, de um pretexto para incensar seu próprio teatro e para atribuir a seus representantes patenteados (atores e críticos de bom-tom) uma função messiânica de libertadores. Ora, quem pode pensar seriamente que Yonnel ou Mme. Bretty possam ter detido a sombra de um poder para converter a Rússia à sua França, que, não esqueçamos, não é senão a França burguesa?

A menos... A menos que tudo vá pelo melhor no melhor dos mundos e que os russos de hoje estejam perfeitamente à vontade diante desse teatro burguês, fundamentado numa arte expressionista sem medida, entulhado de falsas suntuosidades e de acessórios, igualmente afastado da simplicidade das artes populares e da maturidade de um mundo adulto. Quando vemos *Le Grand Concert* [O grande concerto][2], seus mongóis de ópera, seus cenários de papelão sarapintado, o rolar de olhos dos atores, o exagero das barbas falsas e das telas pintadas, temos o direito de nos perguntar se não é uma mesma arte que se reencontrou, depois de anos de separação e de desenvolvimento paralelo. Não há objeção, então, a que a Comédie-Française seja um teatro "progressista", e a que o grande obscurantismo da arte acadêmica tenha aproximado na jubilação recíproca suas duas metades injustamente opostas.

A conclusão de tudo isso? Que os governos trocam "seu" teatro, o que sem dúvida não é inútil; é melhor, em todo caso, do que trocar notas diplomáticas. Mas é preciso desejar que, depois de ter apresentado na URSS toda a sua arte governamental, da Academia Francesa ao *Versailles* de Sacha Guitry, a França, cansada de guerra, envie para lá alguns de seus franco-atiradores, que são em geral seus verdadeiros gênios. É para esse dia que se deve trabalhar, preparar e fundar um teatro novo.

---

[2] Trata-se de um filme documentário soviético de Vera Stroieva sobre o Teatro Bolshoi de Moscou.

FRANCE-OBSERVATEUR
29 de abril de 1954

UM BOM TEATRO PEQUENO

Barrault devia montar a *Penthésilée* de Kleist no Petit-Marigny. Mas não, é um sonho, já não é de Kleist que se fala, é de Ugo Betti. Cair de Kleist para Betti! Sua *Irène innocente* – a que assisti no interior, montada por Dasté – é uma peça "corrompida", de que se sai impregnado dos piores clichês do novo melodrama burguês.

Decididamente, vai ser preciso dizer adeus ao incorrigível Barrault, deixá-lo odeonizar na graça e procurar um teatro de vanguarda mais rigoroso onde quer que se encontre: em Lyon, por exemplo, onde Roger Planchon apresenta todas as noites, com um sucesso que honra seu público, um ato de Adamov e uma comédia de Kleist – esse mesmo Kleist que Barrault parece querer barganhar por um Ugo Betti mais rentável.

A Comédie de Lyon também é, entretanto, um teatro pequeno, e, o que é ainda mais meritório, é apenas isso; para compensar o risco de seu repertório experimental, não dispõe de uma sala grande auxiliar onde apresentar essas vastas máquinas financeiras e místicas, como o *Colombo* de Claudel. A sala de Planchon é pequena? Em todo caso, ele a lota; os recursos são modestos, mas isso não é um obstáculo para fazer bom teatro. Apoiado? Por certo, mas da maneira apropriada: um pouco pelo Estado e pela prefeitura, muito pelo público e pela crítica local, nada fechada à vanguarda, o que nem sempre é o caso da crítica parisiense – pelo menos aquela, precisamente, que enche as salas. Em suma, esse teatro funciona, no sucesso e na pobreza, o que poderia ser uma primeira definição do bom teatro.

O que ele encena? Tudo está aí, pois a tirania do público é o quebra-cabeça trivial com que nos aturdem. Pois bem, o primeiro, o maior mérito de Planchon, é seu repertório. Sem concessões? Seria dizer demais, e o próprio Planchon não pretenderia isso. *Les Aventures de Cartouche* [As aventuras de Cartouche] não é certamente grande teatro; pelo menos esse teatro inferior não se leva a sério; carrega em si, alegremente, sua própria derrisão e, por isso mesmo, permanece um teatro moral. Se fosse possível rir em Ugo Betti, em Gabriel Marcel ou em *Ruy Blas*, eu veria neles menos impostura!

Mas o que é importante é que Planchon acaba por representar e por impor tudo de que ele gosta; não creio que jamais sacrifique nada de seu teatro ideal; parece governar seu repertório com aquela sabedoria profunda que não é senão a virtude da coragem que se quer eficiente a qualquer preço. Ora, aquilo de que Planchon gosta não é, visivelmente, nada além de muito bom teatro. Eis aqui algumas peças que destaco em seu repertório, apenas para os poucos meses que vêm: atualmente, *La Cruche cassée* [A moringa quebrada], de Kleist; *Le Professeur Taranne* [O professor Taranne], de Arthur Adamov; e previstas para o festival de Lyon: *Édouard II* [Eduardo II] de Marlowe e *A alma boa de Setsuan* de Brecht. Todas essas obras de épocas, de importância e de estilos muito diferentes, percebe-se, têm isto em comum, que é capital: pertencem ao que se poderia chamar de eterno teatro revolucionário.

* * *

A maneira como Planchon *faz* o teatro (encenar é uma expressão banalizada na boca de alguns produtores de infrateatro, que não encenam coisa nenhuma) pode lembrar a de Dullin no Atelier. Trata-se, nos dois casos, de uma consistência particular dada ao ato teatral. É uma questão de fluxo: a obra é, sem cessar, impulsionada do interior, ela parte como uma mola. É um teatro devorado, um teatro magro e insatisfeito, que poderíamos, aliás, opor a certo teatro gordo, aquele em que a materialidade do tablado, a ilusão visual dos acessórios e o prosaísmo dos atores levam o diretor à euforia, à repetição mesmo, à feliz certeza de que a mentira do palco criará naturalmente ilusão.

Planchon é de uma categoria de teatro em que se constrói muito mais a encenação sobre o ritmo do que sobre o espetáculo, em que a duração constitui, precisamente, uma espécie de inquietação que vem ameaçar a presença demasiado segura dos objetos e dos corpos. Não há melhor exemplo para essa apreensão do tempo, que é sem dúvida a mola de todo grande teatro, do que o *Taranne* de Amadov; incontestavelmente, Planchon soube encontrar o segredo desse pequeno ato, perfeito em sua exigüidade. É a história de um *desvendamento*: o respeitável Taranne descobre-se (tomemos a palavra em seu duplo sentido) exibicionista e plagiário. Ora, Planchon percebeu bem que aqui o terror não podia vir senão do próprio ritmo, e que falhar no ritmo seria levar a obra para a comédia policial ou para o sonho pirandelliano.

Taranne não é nem uma coisa nem outra: no caso, o ato teatral deve ter sua duração medida parcimoniosamente, à maneira de um *striptease* ou da dissolução de um pedaço de açúcar minado pela água (essa deliqüescência particular a que os geógrafos chamam cárstico, palavra pouco elegante mas insubstituível por sua riqueza metafórica). Assim fez Planchon: seu Taranne impõe ao público um terror necessário (isso se sente pelo silêncio da sala), porque o público cai na armadilha de um tempo que vemos avançar, como o mensageiro antigo dos grandes desastres. Taranne não é desmascarado, é pouco a pouco despido: era preciso mostrar a particularidade desse esboroamento, isto é, colocar no palco uma ordem de sensações (viscerais) bem estranha à cabotinagem habitual do grande teatro "psicológico". Foi nisso que Planchon obteve pleno êxito.

É preciso dizer que o papel de Taranne é desempenhado por um ator lionês bastante surpreendente, Henri Galiardin, que leva a personagem fora das regras habituais da representação. Admiro cada vez menos os atores que encontram a "psicologia" de sua personagem, o que está ao alcance do primeiro cabotino, mas aprecio cada vez mais aqueles que conseguem alcançar o humor do papel, o grau de coesão de seus tecidos, tal como o metálico Dom Juan de Vilar ou o Sganarello pegajoso de Sorano. Galiardin, em Taranne, propaga em torno de si a espécie de silêncio úmido das coisas vergonhosas; é inigualável, pelo menos assim o creio (mas esperemos, de qualquer forma, com confiança, Jacques Mauclair, que deve apresentar *Taranne* num desses dias nos Mardis de l'Oeuvre [Terças-Feiras do Oeuvre]*).

Planchon não teve sorte tão brilhante com o resto de seu elenco. É um bom elenco, vê-se que trabalha muito, que gosta do que faz e coloca em sua arte um arrebatamento que alguns grupos parisienses de mesma importância poderiam lhe tomar de empréstimo, em vez de representar de modo desenvolto e preguiçoso, como é às vezes a moda nos pequenos teatros. Mas sua representação nem sempre está de acordo com o estilo de Planchon, há uma diferença geral de maturidade; e tais passos em falso dos atores – limitados, aliás, a alguns episódios de *La Cruche cassée* – são desagradáveis principalmente porque contradizem a proposta tão firme da encenação.

Que Planchon vá um dia a Paris? Há que desejá-lo vivamente. Há lugar para ele ao lado dos seus colegas do jovem teatro francês. No que me tange, ficaria bem feliz se estivesse seguro, seguindo Planchon como os lioneses há quatro anos, e segundo a mesma regularidade com que a Maison Descaves exibe Hériat, Madame Simone ou Edmond Rostand, de me nutrir com um teatro que se define quase exclusivamente com Marlowe, Shakespeare, Calderon e Kleist para os antigos e com Ghelderode, René Char, Adamov e Brecht para os contemporâneos[1].

---

* Instituídos em 1948, são dias em que alguns teatros alugam suas salas, a preços módicos, para companhias iniciantes. (N. da R.)

FRANCE OBSERVATEUR
13 de maio de 1954

---

[1] Este artigo desempenhou um papel importante no reconhecimento nacional de Roger Planchon. Ver Michel Bataillon, *Un défi en province, Planchon*, Éditions Marval, 2001, p. 183.

UMA ATRIZ TRÁGICA SEM PÚBLICO

A arte de Maria Casarès possui o poder capital da tragédia: fundar o espetáculo na evidência da paixão. Se ela grita, se ela chora, se ela espera, é até o fim, é até o limite do intolerável, que é também o de uma inteligência desvencilhada de suas dúvidas. A entonação, o gesto, o andar e a atitude são, a cada vez, arriscados em sua totalidade, levados tão longe que já não há lugar para fugir: o espectador fica atado por esse sacrifício da sombra, que acontece diante dele, num palco incendiado onde todas as pequenas razões do espetáculo (coquetismo, cabotinagem, belas vozes, belas indumentárias, nobres sentimentos) são lançadas na fogueira, dissipadas por uma arte que é verdadeiramente trágica porque inunda de claridade.

Expor um signo até o fim não está ao alcance de todo o mundo. Geralmente, o bom ator dá a entender e fica nisso. Entretanto, é nesse momento que Maria Casarès captura e obriga a explorar com ela toda a duração do gesto dramático: se ela chora, não basta compreender que ela está sofrendo, também temos de experimentar a materialidade de suas lágrimas, suportar esse sofrimento bem depois de já o termos entendido. Se ela espera, temos de esperar também, não com o pensamento, o que seria fácil em nossas poltronas, mas com os olhos, os músculos, os nervos, suportar o medonho suplício de um palco vazio onde não se fala e onde se olha uma porta que vai abrir.

O bom teatro só pode ser aquele em que é o próprio espectador que faz o espetáculo. Geralmente, os atores não lhe deixam muito o poder de fazer isso: empenhados em adular o público sem o cansar, eles acusam as intenções do texto, apenas o suficiente para dispensar de refletir, não o suficiente, entretanto, para comprometer.

* * *

Conheço hoje dois atores capazes, segundo duas propostas opostas, de determinar uma participação autêntica do espectador no espetáculo (deixo de lado o caso de Sylvia Monfort, mais complexo): Vilar e Casarès. Vilar trabalha no modo épico: ele *mantém* a palavra como uma duração que fascina. Com ele, toda a estrutura psicológica da peça se constrói espontaneamente a partir dessa base, em que nada está indicado, a não ser a admirável *sociabilidade* da linguagem.

Maria Casarès trabalha segundo o modo trágico: ela não transfere para o espectador a tarefa de fazer a peça, ela a constrói totalmente para ele, mas não o desincumbe, ela o leva a isso. Tudo em sua arte prepara uma expulsão do espectador para fora do seu álibi de espectador, obriga-o a se comprometer numa instituição solene da paixão. Esta é, no teatro, a virtude do excesso: instalar cada signo em sua duração, transgredir sem cessar os limites da alusão ou da alegoria para ocupar, desmesuradamente, o próprio cerne das coisas, é fundar a tragédia porque a tragédia nada mais é senão o momento em que o homem é soterrado por uma evidência.

Outra grandeza: expor o próprio rosto. Explico-me: o rosto é, em geral, propriedade da atriz (algumas nada possuem além disso) e, em função disso, bem guardado; os meios de poupança são variados: desaparecer atrás de uma máscara de maquilagem eterna ou então instalar no público uma idéia do rosto "à paisana" bastante convencional, para evitar a expectativa de um outro rosto "a caráter", ou ainda sutilizar as expressões, substituir as marcas da paixão pelas nuances da psicologia.

* * *

Maria Casarès nunca se protege quando seu rosto se transforma, ele se deforma, atinge sem reserva as rugas da máscara ancestral pela qual a dor, o pânico ou a alegria são significados, resgata espontaneamente uma imagem da paixão, que não é de ordem metafísica, mas secular, memorial. Veja as grandes máscaras antigas, disposição excessivamente angulosa das sobrancelhas, rugas e comissuras. Isto é uma lição: é necessário empenhar o rosto, todo o rosto, na aventura do teatro, é necessário subverter os tecidos profundos, renunciar no palco à beleza lenta ou etérea dos estúdios de Harcourt, para recuperar, como faz Casarès, a beleza de um movimento total.

Em tudo isso, o texto é ao mesmo tempo inútil e tirânico. Entregues a uma fome sem medida, as palavras parecem de início sempre necessárias, e, num primeiro movimento, não ficamos longe de justificar o texto mais irrelevante. Dê à laringe de um grande trágico uma linguagem vazia, dela ele extrairá teatro, apesar de tudo. Maria Casarès operou um pouco esse milagre com *L'Ennemi* [O inimigo] de Julien Green: conduzida por ela, acreditamos primeiro que a peça é possível, dizemos que esse admirável organismo bem pode transformar em tragédia esse tímido melodrama em que Deus e a alcova trocam fraternalmente suas exigências, segundo a boa tradição do teatro neo-espiritualista. Na realidade, não é nada assim: a arte de Maria Casarès sustenta por um momento, para melhor denunciar em seguida. Logo que a tragédia alcança sua verdadeira altura, o texto se mostra minúsculo, impotente para satisfazer esse apetite de grandeza, mal se presta a algumas variações de fôlego para atores com falta de emoção especial. O grande ator não é aquele que salva os textos ruins, mas aquele que os desmascara. Esse é o caso de Maria Casarès.

* * *

Agora, resta saber para quem representa essa atriz trágica. Temo que não seja para ninguém. O público de *L'Ennemi*, por exemplo, aplaudiu-a, mas visivelmente não gosta dela, e isso é muito bom. Ela o perturba. É necessário ter sempre presente ao espírito a promiscuidade que o teatro burguês impõe a seus atores e a seu público. É, de uns para os outros, uma eterna empreitada de encorajamento recíproco, em que as pessoas se adulam e se absolvem mutuamente. Uma sala burguesa é sempre um lugar confidencial onde as pessoas se erotizam e se espiritualizam ao mesmo tempo (operação econômica e, portanto, deliciosa). Os atores representam, em geral, muito bem sua parte nessa ambigüidade; tudo é uma questão de seduzir (tornear a panturilha, timbrar a voz, dar consistência ao gesto, vulgarizar o corpo), sem levar muito longe ao âmago da verdade: teatro burguês é teatro dos roçadores.

Maria Casarès perturba isso tudo; lança no palco um *excesso* e uma *distância* que só podem cansar os preguiçosos e desconcertar os amadores de salvação fácil. Não é uma trágica para pincenês ou lornhões; ela destrói muitas complacências, vai muito longe na verdade dos signos, torna o *vison* um pouco constrangedor de ser usado para as belas espáduas das espectadoras de Julien Green.

Dizem que ela vai apresentar *Macbeth* no teatro de Vilar. O que se prepara talvez seja, finalmente, o encontro de uma atriz trágica com seu público. Sejam quais forem suas servidões – que estão ligadas às de nossa sociedade –, o TNP não é um teatro do dinheiro. Portanto, a tragédia nele é possível (*Homburg* o prova, mas não *Ruy Blas*), e a atriz trágica pode aí esperar uma sorte nova: não mais ser tolerada, mas amada, compreendida, seguida, solidária afinal de um público bastante novo e bastante nobre para assistir até o fim ao espetáculo, enfrentar a exaltação de uma paixão trágica, a olho nu e com um corpo fresco.

No estado atual do teatro francês, em que predominam as forças de recessão, pode-se acaso esperar uma vanguarda melhor do que o encontro de uma arte autêntica com um público novo?

FRANCE-OBSERVATEUR
27 de maio de 1954

GODOT ADULTO

É bastante singular a aventura que acontece à peça de Samuel Beckett: iniciando como uma obra de vanguarda, *Godot* atinge hoje a audiência de uma peça de Boulevard.

As outras peças de sucesso não fizeram absolutamente o mesmo caminho: Anouilh ou Marcel Aymé encontram de imediato o seu público; esse público se faz mais numeroso ou menos ao sabor das circunstâncias, mas permanece perfeitamente homogêneo, sempre proveniente da mesma classe social.

Godot viajou muito mais. É uma das raras peças do teatro atual que teve todo um itinerário social. No início, os críticos tinham fixado resolutamente *Godot* em sua condição de peça de vanguarda: só assim, diziam eles, era possível salvá-la; e depois, fato surpreendente, a peça não se limitou a seu público natural de intelectuais e de esnobes esclarecidos; não, ela seguiu seu caminho, atravessado por públicos cada vez mais amplos, cada vez mais afastados do hermetismo em que a crítica bem-pensante, guardiã da pureza dos gêneros, queria confiná-la: *Godot* atingiu o grande público parisiense, o estrangeiro, o interior, até mesmo aquele que vai a Paris geralmente para ver teatro leve. Agora, *Godot* toca, ao que parece, o público da agência Timy[1] e o das associações de teatro popular.

Tudo isso, cifrado, faz com que *Godot* tenha sido representado, de um ano e meio para cá, cerca de quatrocentas vezes e tenha sido visto por quase cem mil espectadores. Sociologicamente, *Godot* já não é uma peça de vanguarda.

* * *

Será que continua sendo, de natureza e de espírito? Não, a própria peça também mudou, foi profundamente recriada por seus públicos sucessivos, e é um *Godot* bastante novo que podemos ver atualmente nos Mardis* du Théâtre Babylone[2]. Novo, mas de forma alguma desfigurado, e que não renega nenhuma de suas primeiras virtualidades.

Primeiro, a peça se tornou cômica. Na estréia, bem poucos críticos tinham desenvolvido essa característica. Falava-se antes de uma graça triste ou amarga. Agora, *Godot* faz rir abertamente. Os atores foram guiados pelas reações dos espectadores, puderam estabelecer solidamente os pontos de riso; eles representam de modo sociável, direto, sem pudor deslocado da intenção. O calor dos risos, sua regularidade, sua plenitude, de acordo com as intenções claríssimas do espetáculo, tudo aquilo que foi acrescentado à peça pela ampliação do público, torna bastante irrisórias as profecias críticas do início. Milhares de homens pegaram *Godot* em mãos, libertaram-no de sua película intelectualista (a bem dizer, colocada principalmente pela crítica) e, seja qual for a interpretação que lhe dêem, encontram-se unidos num ato coletivo: o riso.

---

[1] Essa agência vendia entradas para espetáculos de "grande público" e para reuniões esportivas.

* Ver nota p. 84. (N. da R.)

[2] *En attendant Godot* estreou no Théâtre de Babylone em janeiro de 1953 numa encenação de Roger Blin, que interpretava o papel de Pozzo.

E, além do mais, essa promoção do cômico acarretou – o que, no fundo, é natural – uma promoção do lírico. *Godot* ganhou em clareza e em intensidade. *Godot* atinge agora aquele estado de evidência em que é necessário que o teatro seja, se não declamado, pelo menos proclamado, lançado ao público como uma linguagem solene (o que não o impede absolutamente de ser familiar). Veja-se todo o final: é um final ousadamente filosófico, que engaja sem truques o espectador na dilaceração do conhecimento: "Quando? Quando? Um dia, isso não lhe basta, um dia igual aos outros ele ficou mudo, um dia fiquei cego, um dia ficaremos surdos, um dia nascemos, um dia morremos, no mesmo dia, no mesmo instante, isso não lhe basta?... Elas parem montadas em um túmulo, o dia brilha por um instante, depois é de novo a noite." É o próprio tom do monólogo shakespeariano, e os atores sabem disso: sentiram que os públicos cada vez maiores reclamavam uma meditação cada vez mais aberta. *Godot* expandiu-se, fortaleceu-se, *Godot* tornou-se adulto.

Mediante essa expansão progressiva da peça, o que resta de sua raça primeira? Tudo. *Godot* não abandonou nada de seu rigor intelectual, de seu poder de derrisão. É, como nos primeiros dias, uma peça sem complacência, uma peça que não bajula nenhum dos públicos que atinge; ela os adivinha, segue-os, ajuda-os, mas permanece o que ela é por essência: uma peça dura.

O segredo de tanta constância aliada a tanta disponibilidade é um grande segredo de teatro: uma linguagem literal sem dúplice e sem cumplicidade. A crítica, sempre cuidadosa em transmitir segurança, esforçou-se desde o início por dar as chaves de *Godot*: Pozzo é o capitalismo, Godot é Deus etc. E depois? Todas essas alegorias fazem parte de uma ordem teológica que não é absolutamente a do teatro. O teatro é um ato imediato: só conta o que é dito e visto na própria densidade desse ato: o resto é matéria para diários íntimos. Ora, a linguagem de *Godot* deixa toda alegoria na porta do teatro; é uma linguagem suficiente, perfeitamente plena, de maneira que não concede nenhum lugar à glosa simbólica. A filosofia de *Godot* é enunciada na própria peça, no momento em que Becket o deseja, ela se exprime com palavras reais, não tem necessidade alguma da perspicácia dos críticos ou do espectador verboso para se dar a conhecer. Tudo é dito do que deve ser dito, ponto final. Becket já não é Maeterlinck.

Penso que o novo público de *Godot* não compreende senão uma linguagem, e ele tem razão, pois o que é notável em *Godot*, como em Adamov, como em Ionesco[3], é exatamente fornecer apenas uma linguagem. Creio que existe nisso uma espécie de literalidade, plena e dura, que poderia lembrar a do cinema. O grande público acompanha *Godot* na medida em que é um público familiarizado com a própria exterioridade da linguagem cinematográfica, apto a captar a mobilidade de superfície dessa linguagem e a encontrar nela uma plenitude imediata e suficiente.

A expansão de *Godot* se fez, aliás, na maior parte, em direção de um público de jovens, naturalmente inclinado a entender de imediato as concisões da expressão moderna. Em suma, *Godot* se expandiu porque *Godot* trazia em si as propriedades específicas de seu tempo.

FRANCE-OBSERVATEUR
10 de junho de 1954

---

[3] Escrito em 1954. [*Nota acrescentada por Roland Barthes.*]

TEATRO CAPITAL

Muitas vezes ouvi deplorarem que nosso tempo ainda não produziu um teatro que esteja à altura de sua história. Ora, esse teatro existe, é o de Brecht.

Brecht é pouco ou mal conhecido na França: apenas alguns homens corajosos (Vilar, Serreau, Planchon em Lyon) representaram Brecht. Quanto ao resto, esse dramaturgo poderoso fica fechado numa lenda incompleta, injusta, a da versão filmada de *A ópera de três vinténs*[1], peça antiga, aliás. Naturalmente, essa falta de reconhecimento não tem nada de fortuito: a razão está na própria natureza de nosso teatro, três quartos submetido ao dinheiro, e cujos produtores ou censores, seja por cegueira, seja por defesa de classe, não querem saber de um teatro de libertação. O procedimento comum de desqualificação consiste em considerar o teatro de Brecht um produto literal do realismo socialista. Ainda estes dias, por ocasião das admiráveis representações de *Mutter Courage* pelo Berliner Ensemble, a crítica burguesa, salvo algumas exceções, apressou-se em aplicar a esse espetáculo exemplar seus procedimentos habituais de exorcismo: acusação de demagogia, de sucesso puramente político ou, o que não é melhor, elogio superficial dado a Brecht como a um Anouilh qualquer.

---

[1] A peça data de 1928 e foi adaptada para o cinema em 1931 por Georg Wilhelm Pabst, que rodou simultaneamente uma versão alemã e uma versão francesa. Brecht e Kurt Weill desaprovaram essa adaptação.

Ora, *Mutter Courage* não tem nenhuma relação com os espetáculos a que assistimos habitualmente. É importante estabelecer bem a oposição entre o teatro de Brecht e as suas duas antinomias: o teatro retrógrado e o teatro "progressista"; o primeiro consagra uma ordem opressora, à qual traz o auxílio necessário da mentira: bela linguagem, psicologia picante, encenação suntuosa; o segundo, por mais generoso que seja, não ultrapassa geralmente uma forma dialogada da pregação; sacrifica a natureza específica do teatro a seu conteúdo tático. De um lado a baixeza, do outro o tédio.

Brecht saiu do impasse: realizou uma síntese autêntica entre o rigor da proposta política (no sentido mais elevado do termo) e a liberdade total da dramaturgia: seu teatro é ao mesmo tempo moral e subversivo: leva o espectador a uma consciência maior da história, sem que essa modificação provenha de uma persuasão retórica ou de uma intimidação predicante: o benefício vem do próprio ato teatral. E, por isso mesmo, o teatro está civicamente justificado. Falam-nos, com bastante freqüência, da saudade daquela união do teatro com a cidade, cuja imagem impossível se busca perfidamente nos gregos e nos elisabetanos, por toda parte onde ela é inofensiva em razão da velhice: pois bem, esse teatro, temo-lo à mão: extasiemo-nos um pouco menos com Ésquilo ou Shakespeare e ocupemo-nos mais de Brecht.

* * *

A *Mutter Courage* do Berliner Ensemble (é necessário precisar a natureza da representação, pois esse teatro existe como ato e não como texto, e aqui foi o próprio Brecht que levou sua obra ao palco) mostra bem como Brecht resolveu a quadratura do círculo: um teatro que fosse, ao mesmo tempo, totalmente moral e totalmente dramático.

A proposta central de *Mãe Coragem* é a improdutividade radical da guerra, suas causas puramente mercantis. Ora, o problema não está absolutamente em levar uma vez mais a esse truísmo a adesão intelectual ou sentimental do espectador, não está em arrastá-lo ao sabor de um sofrimento fatal, à moda romântica, está, ao contrário, em projetar essa fatalidade para fora do público no palco, ali fixá-la, dar-lhe a distância de um objeto preparado para a desmistificação e colocá-la, enfim, à disposição do espectador. Em *Mãe Coragem*, a fatalidade está no palco, a liberdade está na sala, e o papel da dramaturgia é separar bem uma da outra. Mãe Coragem está na fatalidade, acredita que a guerra é inevitável, necessária ao seu comércio, à sua vida, ela nem sequer levanta a questão. Mas isso colocado *diante* de nós se passa *fora* de nós. E, no momento mesmo em que esse recuo nos é dado, vemos, sabemos que a guerra não é fatal: sabemo-lo não pelo efeito de uma predicação ou de uma demonstração, mas por essa espécie de evidência *visceral* que nasce do confronto de quem olha com o que é olhado, e que é a função constitutiva do teatro.

Esta é a grande contribuição de Brecht: seu teatro faz economia de uma prédica e é bem mais poderoso: é por seu próprio peso dramático que conduz o espectador para uma consciência profunda da história. Brecht *desnaturaliza* a fatalidade da guerra, fixa-a em Mãe Coragem, cantineira da Guerra dos Trinta Anos, como se fixa um abscesso, e, por essa operação *experimental*, ficamos desembaraçados daquilo que pensamos ser condição pegajosa, fatal, patética: a distância do olhar prepara-nos a liberdade do julgamento e o poder da ação.

* * *

É esse desdobramento da fatalidade do espetáculo e da liberdade do espectador que constitui a revolução teatral de Brecht. Lição capital para a própria dramaturgia, que já não tem o encargo de seduzir ou de representar uma interioridade ilusória, mas sim de levar o espectador para longe do espetáculo: adeus todos os clichês sobre a "participação" do público, acabou-se o teatro da cumplicidade, que nunca foi senão o da abdicação: retirada do palco a pregação, entregue a moral ao poder somente do espectador, a dramaturgia encontra uma liberdade profunda: já não há necessidade de persuadir pelo verismo ou pela ênfase ou de enviscar, de comprometer pelo expressionismo. Nasceu um estilo novo, o de uma pura narração em que o próprio espectador traz a dimensão de sua liberdade: ele compreende que também tem suas inumeráveis guerras de Trinta Anos, que está nela, como Mãe Coragem, cego, consciente somente de ir perdendo em cada batalha um pouco mais daquilo que ama; mas compreende também que lhe basta *ver* essa fatalidade para que dela não reste senão uma desgraça remediável.

FRANCE-OBSERVATEUR
8 de julho de 1954

O ATOR SEM PARADOXO

Ainda não acabamos de tirar as conseqüências das representações de *Mutter Courage* realizadas pelo Berliner Ensemble: esse espetáculo continha com que rediscutir os valores menos questionáveis de nosso sistema teatral: por exemplo, a representação do ator. Nossa cultura, por certo, refletiu sobre esse problema, mas em limites muito estreitos: o que se pôs em discussão foi um estado psicológico, o grau de sinceridade do ator: nossa crítica baseou nisso suas habituais distribuições de prêmios: discute-se muito sobre este ou aquele ator, mas a moral mesma de sua arte nunca fica abalada; domina sempre uma moral da encarnação, isto é, no lugar de interrogar sobre a distância entre o ator e seu público, bizantiniza-se sobre as relações do ator com sua personagem. Preferimos sempre dar ao ator suas cartas de nobreza psicológicas de preferência a suas cartas de nobreza sociais.

Deveríamos ter, sobre esse assunto, pelo menos o senso da relatividade: recorda-se, talvez, que no Nô japonês (teatro nobre, e não burguês) a expressão dos sentimentos é severamente codificada, reduzida a umas trinta posições: nesse caso, a norma é que o ator mate o movimento natural para se submeter inteiramente à inteligência coletiva de seu público. Com certeza, a experiência japonesa não é, para nós, um modelo absoluto (cada coisa só vale dentro da sua história), é simplesmente um convite a colocar em dúvida a *ontologia* do ator na qual estamos vaidosamente instalados.

Outra razão para estabelecer o caráter relativo de nossa arte dramática: é a arte de uma época precisa; o ideal de nossos atores é uma imitação tão estrita quanto possível da verdade "psicológica" da personagem "encarnada"; ora, dar a imitação como sendo um valor de arte superlativa bem poderia ser um movimento próprio da cultura burguesa. Não está isento de significação que seja em plena expansão da burguesia que tenhamos, pela primeira vez, encerrado o problema do ator nos limites de um debate psicológico sobre a *verossimilhança*: talvez Sombart[1] tenha tido razão de estabelecer uma relação entre o desenvolvimento do espírito burguês e o gosto pelo *símile.*

Não estamos obrigados, aliás, a opor à imitação psicológica uma arte do ator estilizado (como é o caso no teatro Nô japonês); entre a arte verista do Ocidente e a arte simbolista do Oriente,

---

[1] Seria uma alusão ao livro de Werner Sombart, *Le Bourgeois. Contribution à l'histoire morale et intellectuelle de l'homme économique moderne* (traduzido do alemão pelo doutor S. Jankelevitch, Payot, 1926)?

Brecht propõe para o ator um estatuto particular, comandado por essa dramaturgia da distância, que é a pedra de toque de seu sistema. Tentei explicar, aqui mesmo, como a obra de Brecht, abertamente fundada no desígnio político, postulava entre o espectador e o espetáculo o que se poderia chamar de participação diferida, única capaz, a seus olhos, de representar o mal social, sem por isso empesgar o público no sentimento de sua fatalidade.

Ora, é evidente que tal objetivo obriga a uma revisão radical das técnicas do ator. Nossa arte tradicional (romântica, burguesa, realista, quanto a esse ponto é tudo a mesma coisa) quer essencialmente enviscar ator e espectador numa mesma visão psicológica do papel; o ideal, para ele, é suprimir toda distância entre a personagem, seu intérprete e seu espectador; é uma arte da participação total: nada agrada mais do que um ator suficientemente poderoso para trazer visivelmente no rosto e na voz, não somente sua própria tensão física, mas também a emoção da personagem e a sentimentalidade do espectador: suar, chorar e tremer são sinais que inspiram respeito, na mesma medida em que atestam uma realização do perfeito *símile* burguês. Pode-se ver funcionar à vontade o mecanismo dessa participação em sua forma monstruosa, o cabotinismo: este não passa do excesso de um estado de mesma natureza.

* * *

Brecht pede a seus atores o contrário de tudo isso, proíbe-os de "colocar-se na pele" de sua personagem, sugere-lhes subentender antes de cada réplica: "Estou contando ao espectador que a personagem que represento respondeu...”; a participação visceral é cortada, o ator toma distância: ele representa “certo”, pois sua técnica deve reproduzir com exatidão uma idéia inteligível do papel, mas não se perde no humor da personagem e não leva de maneira inconsiderada o espectador à degustação cega de uma condição psicológica que não teria outra saída senão o mimetismo do ator. Para Brecht, o plano de referência do ator não é uma interioridade eterna sem relação com a própria circunstância do espetáculo, é a inteligência do público, essa espécie de projeto coletivo, que deve, por si só, justificar a peça. Não falo disso tudo abstratamente: primeiro, porque estamos diariamente alienados numa arte do ator que agora sabemos não ser a única (assim como há várias geometrias) e, depois, porque tivemos recentemente a oportunidade de confrontar essas duas geometrias de atores: o Berliner Ensemble representou *Mutter Courage* segundo o método de Brecht; conhecemos o resultado, admirável, peremptório, Jean Nepveu-Degas disse-o aqui mesmo. Alguns dias mais tarde, Serreau apresentava *A exceção e a regra* (de Brecht) numa encenação notável, rigorosamente conforme à doutrina de Brecht, com pouca coisa a observar (quero dizer precisamente por essa pouca coisa o Daumier saboroso, mas a meu ver aberrante, do interlúdio). Pois bem! Fiquei muito embaraçado ao ver representar o papel do mercador segundo a técnica tradicional da “encarnação”. Não oponho aqui qualidades de atores, somente sistemas. Ora, o excesso de intenções, seu enraizamento ao mesmo tempo convencional e humoral, tudo aquilo que é o próprio germe do cabotinismo, parece-me ter atenuado gravemente o alcance didático da peça (que é uma *Lehrstück*, segundo a classificação do próprio Brecht). Estávamos impregnados na imagem demasiado densa desse mercador carnal demais: uma épura teria bastado a nosso juízo. Mas como poderíamos querer mal ao ator encarregado do papel por ter satisfeito conscienciosamente às normas de uma arte de enviscamento que tudo em nossa sociedade – conservatórios, público, crítica, exemplos prestigiosos – consagra como a forma eterna do gênio dramático?

FRANCE-OBSERVATEUR
22 de julho de 1954

PARA UMA DEFINIÇÃO DO TEATRO POPULAR

Tentar definir o teatro popular é, em nossos dias, um empreendimento que passa por desanimador. É, no entanto, essa definição, e bem concreta, que eu quisera tentar aqui. Direi de imediato, e numa palavra, que o teatro popular é aquele que obedece a três obrigações concorrentes, cada uma das quais, tomada à parte, por certo não é nova, mas de que só a reunião pode ser inteiramente revolucionária: um público de massa, um repertório de alta cultura, uma dramaturgia de vanguarda.

Um público de massa: todos sabem que o povo não vai muito ao teatro, na França. O teatro é, em geral, um prazer de pessoas abastadas. Mas não é necessário, absolutamente, imaginar um milagre para ampliar esse público. Toda a sociologia do teatro está ligada aos preços dos lugares: abaixe-se o preço das entradas, e, pouco a pouco, o povo irá ao teatro. Outras barreiras, psicológicas ou geográficas, existem: elas são apenas acessórias em comparação com este problema maior: a gama de preços das entradas. E não são somente os últimos lugares que devem baratear: não se trata de reservar a parte dos pobres num espetáculo que permaneceria, por outros ângulos, um espetáculo de ricos: são também, e principalmente, os lugares ditos de luxo que é preciso reduzir a uma igualdade mais justa. Um teatro popular é, antes de tudo, um teatro onde já não há, por assim dizer, diferença entre o galinheiro e a platéia. O meio de fazê-lo? Na sociedade atual, não há outro, evidentemente, a não ser as subvenções do Estado. O teatro popular é possível hoje mesmo se a nação o quer de fato.

Um repertório de alta cultura: é necessário aqui dissipar um preconceito corrente, o que pretende confinar o teatro popular num repertório vulgar e tolo, interdizer-lhe, como de excessiva inteligência, as obras fortes do classicismo ou as obras agudas da modernidade. Ora, quem escreve propositalmente para o povo, ainda que suas intenções sejam generosas, só pode caminhar para um fracasso (é o caso do teatro de Romain Rolland). O sucesso de Vilar junto a um enorme público o prova, as obras gerais são as obras puras. O teatro onde ninguém se entedia, venha da condição que vier, é o teatro de Corneille, de Molière, de Shakespeare ou de Kleist: o espetáculo de Vilar que obteve o maior sucesso popular foi a peça menos complacente que há: foi *Dom Juan.*

Uma dramaturgia de vanguarda: por que não? A vanguarda não é forçosamente hermética ou bizantina. É revolucionário tudo o que combate os hábitos do conformismo cênico e tenta substituir a mentira dos falsos cenários e da arte empolada pela ilusão, pelo poder de um teatro puro em que é o próprio espectador que faz o espetáculo. O palco aberto, a redução dos cenários, a promoção da luz, toda essa libertação do palco não é, sem dúvida, uma panacéia; é possível imaginar outras dramaturgias. Mas o que é necessário é acabar com a estética conformista e enfarada dos teatros de dinheiro. E há que reconhecer que o grande público se sente perfeitamente à vontade diante de uma dramaturgia audaciosa, cuja nudez mesma obriga a pensar, a imaginar, a criar. O teatro popular é o teatro que confia no homem.

Tudo isso é possível? Hoje mesmo, se quisermos. Avignon, Chaillot, outros lugares na França na esteira desses, o TNP, alguns centros dramáticos do interior, companhias jovens e pobres como as de Hermantier, de Reybaz e de Serreau (essa lista não é, de forma alguma, exaustiva), tudo isso o prova. Mas a esperança se torna realmente certeza quando se constata, como é o caso agora, uma verdadeira aspiração do interior a um teatro amplo e puro: a multiplicação dos Festivais, o nascimento espontâneo, em vários locais, de associações de teatro popular, a perspicácia e a confiança de certas municipalidades, todo esse movimento de libertação e de expansão do teatro francês há de acabar levando a melhor sobre a inércia de uns e a má vontade de outros. E essa vitória será a de todos os franceses que foram fiéis primeiro a Avignon, depois a Chaillot, a todas as cidades, a todas as salas onde o teatro se amplia e onde se funda pouco a pouco um teatro da cidade que substituirá, isso é necessário, o teatro do dinheiro.

PUBLI 54
Avignon, julho de 1954

COMO PRESCINDIR DISSO

Talvez se lembrem de uma vaga história de *Canduela*, em que Clavel et Hermantier, vítimas de uma crítica terrorista de Jean-Jacques Gautier no *Figaro*, não puderam deixar de dialogar queixosamente com seu carrasco. O que seria a última coisa a fazer.

Mas, como parece que uma crítica favorável de Gautier vale uma publicidade considerável, e como esse crítico dirige geralmente seus ataques ao bom teatro, ficamos mesmo obrigados a conceder ao fenômeno Gautier, independentemente da personagem, a importância de um problema de economia. Naturalmente, a eficácia de Gautier não procede de seu talento: é porque o crítico defende ferozmente o bom uso que os leitores do *Figaro* devem fazer de seu dinheiro em matéria de teatro, que Gautier se vê investido do poder de fazer ou desfazer um espetáculo.

Sentimos que aqui algo está estranho: confiar a sorte de Brecht ou de Ionesco ao sr. Gautier é, literalmente, um contra-senso. Convidem para um espetáculo de vanguarda o resto da crítica, haverá a possibilidade de se saírem bem; esses críticos são humanos. Talvez fraquejem; o sr. Gautier, nunca: seus julgamentos são previsíveis como os fenômenos físicos, têm destes o determinismo rigoroso; esse homem não é um crítico, é um portão automático: passe, não passe; a escolha está inscrita desde sempre, nada pode mudá-la.

As mercadorias proibidas são as idéias "políticas" (conhecemos bem esse sofisma de classe que quer nos persuadir de que toda arte "política" é uma manobra de propaganda, como se a arte pretensamente neutra não fosse uma arte terrorista); a inteligência (sempre suspeita para as causas retrógradas); o sonho (estado considerado contrário ao bom senso e, por conseguinte, a toda gestão sadia de interesses): e, de modo geral, isso é óbvio, tudo que pode ser, de perto ou de longe, qualificado de vanguarda, isto é, dotado de uma forma um pouco livre, afastada mesmo que timidamente das estritas determinações da mentalidade burguesa (porque, convenhamos, para clamar contra o escândalo diante de uma peça de Ionesco é preciso ter mais ou menos o nível mental de um delegado de polícia do tempo da Restauração).

Então, pois que o jogo está feito, de que adianta obstinar-se? De que adianta querer levar avante a pesquisa de um teatro novo e submeter-se com fatalismo a seus inimigos de natureza? Por que dar-se tanto trabalho para edificar um Brecht para depois e já na primeira apresentação colocá-lo ingenuamente nas mãos do sr. Gautier? Isso realmente é masoquismo ou desespero.

Assim, não vejo para nossos pequenos teatros de vanguarda senão uma única alternativa de salvação: ou renunciar a Brecht e Ionesco, ou dispensar o sr. Gautier. E, como estou persuadido de que existe uma multidão de franceses perfeitamente dispostos a satisfazer-se com a "imbecilidade" brechtiana e com o "Circo" Ionesco, gostaria de permitir-me instar nossos diretores a não capitular, e, se o sr. Gautier os perturbar, a ignorar pura e simplesmente o sr. Gautier.

No entanto, para isso, é preciso ter a coragem de mudar alguma coisa na política das salas. Conhecemos seu mecanismo tradicional: prepara-se um espetáculo, convida-se a crítica, e, salvo casos particulares, seus veredictos iniciais são de vida ou de morte: se a crítica é "boa", o público abastado segue, enche as salas; quando essa primeira onda endinheirada está esgotada, o espetáculo consegue viver em cima do seu embalo, reabastecido, aliás, pelo acréscimo dos públicos mais populares (associações culturais, preços reduzidos etc.). Ao contrário, se a crítica inicial é "má", todo o mecanismo trava: um espetáculo que teria sido certamente salvo na vigésima representação, perece paradoxalmente por não ter chegado lá.

Pois bem, parece que é possível inverter esse esquema. Uma crítica ruim do sr. Gautier faz parar um lançamento? Contornem o obstáculo e confiem resolutamente o destino da peça, desde o início, a esse público popular que normalmente vocês não poderiam atingir, a não ser que o *imprimatur* do sr. Gautier permitisse. Façam como Vilar, instituam, antes de qualquer crítica oficial, pré-estréias populares a preços módicos. Visto que, segundo o sr. Gautier, Brecht é um espetáculo para "retardados", convidem esses "retardados" a sustentar a peça e deixem cuidadosamente o sr. Gautier na cultura dele. Talvez vocês não ganhem muito de imediato, pois, sendo pobres os "retardados", será preciso oferecer-lhes entradas que não sejam caras demais; mas, felizmente, eles são numerosos, numerosíssimos, vocês encherão as salas, seu espetáculo será sustentado, defendido, propagado; o público mais bem pagante virá em seguida, não duvidem, e vocês poderão até dar-se ao luxo de convidar o sr. Gautier para a centésima apresentação de *L'Exception et la règle* [*A exceção e a regra*]; os invasores já estarão no local.

As vantagens não seriam apenas de lançamento: é a própria natureza do espetáculo que ficaria transformada. Os atores sabem bem que uma peça não toma a sua forma adulta antes do contato com os primeiros espectadores. Não é insensato obrigar o espetáculo a encontrar sua medida junto de uma crítica *blasée*, em sua maioria deformada pela censura de classe? Tivemos o exemplo de *Godot*; por milagre, ou antes porque a natureza aparente da peça quis que, desde o início, certo esnobismo substituísse uma crítica hostil (a do sr. Gautier pelo menos), *Godot* formou-se na medida do público e não da crítica; e *Godot*, peça de "vanguarda", teve mais de quatrocentas representações.

Outra vantagem: substituindo tanto quanto possível a crítica profissional pelos próprios espectadores, pode-se esperar desembaraçá-la de seus tiranos para dar-lhe finalmente verdadeiros comentários. O sr. Gautier pratica muito bem a crítica de embalo; vejo-o praticando mal uma crítica de estrutura. Ora, na realidade, é a única que importa, pois um espetáculo sempre deveria ser julgado apenas nas suas relações com um público normal: o público é parte essencial do espetáculo. De que adianta falar de uma obra retirando-lhe seu destino? E o que se pode saber de uma peça enquanto ela não é colocada entre as mãos de seus consumidores?

Estou certo de que não seria preciso muito para que o público encontrasse nessa função crítica, muito nova para ele, uma alegria e uma riqueza suplementares: façam do espectador um homem adulto, deixem-no arriscar o preço da sua entrada na responsabilidade de ele próprio julgar se o espetáculo é bom ou ruim; apoiem-se nele e desembaracem-se do bicho-papão da crítica: ficaremos atônitos com seu nada.

FRANCE-OBSERVATEUR
7 de outubro de 1954

EDITORIAL

E, mesmo quando afirmo, também
estou interrogando.

Jacques Rigaut

Théâtre Populaire abrirá, em seus próximos números, uma rubrica destinada a recolher as observações e as sugestões de seus leitores. Mas, desde já, respondamos a essa encantadora amiga de nossa revista, que nos recrimina pelo tom douto, até "pretensioso", de nossas críticas. "Como, diz ela, vocês criticam a crítica-de-prêmios e não cessam de distribuir elogios e censuras inapeláveis? Estão tão certos assim de serem detentores da verdade?"

Nós o somos humanamente, isto é, acreditamos no que fazemos; e queríamos responder, de início, que certa fé carrega forçosamente consigo certa segurança. Nossa correspondente acaso já leu uma crítica neutra, desprovida de tom e, para dizer tudo, de ética? No teatro, menos ainda que em outros lugares, não existe estado zero do olhar, e, a partir do momento em que nos empenhamos em dizer o que vemos, não podemos deixar de passar por um modo qualquer da narrativa. A afabilidade do sr. Kemp, a brutalidade do sr. Gautier, a indulgência do sr. Nepveu-Degas, a ironia do sr. Lemarchand ou a humanidade de Morvan Lebesque[1] são igualmente "tons", através dos quais esses críticos exprimem uma idéia do teatro, tão motivada quanto a nossa. Poderíamos dizer de modo grosseiro: o liberalismo do tom nunca impede o terrorismo da idéia; por trás de uma escrita, por mais aberta que possa parecer em alguns de nossos confrades, há uma ideologia: não há verbo sem modo.

Recusamo-nos, pois, a colocar, como faz nossa amiga, o tom de nossas análises como um problema formal. Se nossa crítica parece, para alguns, "pretensiosa", é porque realmente "pretendemos" algo. Nosso "dogmatismo" significa simplesmente que julgamos nossa tarefa clara e nosso objetivo evidente; e, se nossa correspondente nos acha "pretensiosos", é porque provavelmente ela não sente como nós essa clareza e essa evidência, e suas ambições diferem mais ou menos conscientemente das nossas.

Essas pretensões talvez sejam excessivas; mas nossa desculpa é que elas procedem de uma insatisfação profunda diante do teatro que nos propõem atualmente na França. Há certa baixeza de repertório e certa esclerose das técnicas que nos indignam ou nos afligem, e sentimo-nos tanto mais levados a dizê-lo quanto são esses vícios que são transformados geralmente em qualidades. A indulgência ou a cegueira de uma grande parte da crítica, e a mais ouvida, diante do teatro de classe, nos leva a formular, de modo franco, o que parece, no mais das vezes, que somos praticamente os únicos a pensar. Sempre – podemos garanti-lo a quem reclama de nós mais liberalismo – vamos aos ensaios gerais (e quanta coragem não é preciso para não sermos arrasados por sua mundanidade agressiva!), com o desejo profundo de encontrar ali algo para defender, para salvar, prontos para uma gratidão calorosa pelo homem de teatro que nos daria um espetáculo ainda que desajeitado, mas pelo menos puro de qualquer obscurantismo. Sabe-se com que fervor, com que entusiasmo acolhemos o *Dom Juan* de Vilar e a *Mutter Courage* de Brecht, com que simpatia estamos prontos a apoiar Blin, Serreau, Reybaz, Hermantier, Planchon, Monnet e seus colegas. Mas uma coisa comanda a outra. Não podemos, de um lado, gostar de Brecht (vilipendiado ou ignorado por quase toda a grande crítica), para, de outro lado, tolerar o sucesso indigno dos senhores Graham e Julien Green(e); pensar que Vilar representa "corretamente" *Dom Juan* e *Ricardo II* e, ao mesmo tempo, deixar-nos levar pelas "composições" dos senhores Jean Mercure ou André Brunot. É preciso escolher; entre todas as vozes da imprensa dramática, a nossa é a de uma minoria e, além disso, só se faz ouvir a cada dois meses! Não é de espantar se ela é um pouco rude.

---

[1] Respectivamente, *Le Monde*, *Le Figaro*, *L'Observateur*, *Le Figaro littéraire* e *La Nouvelle NRF*, *Carrefour* e *Le Canard enchaîné*. Morvan Lebesque, um dos fundadores de *Théâtre populaire*, desaparece nessa época de seu comitê de redação.

Expliquemo-nos melhor: aquilo de que não gostamos nem um pouco na crítica-de-prêmios não é de forma alguma a segurança do julgamento, é o seu caráter distributivo. Lamentamos que à crítica tradicional repugne tão pouco distribuir seus prêmios como no final de uma competição escolar: tanto para o sr. Wakhevitch (este é bom de versão, ele ganha sempre 10 sobre 10), tanto para os atores (quem ousará dizer um dia que acontece ao sr. Pierre Fresnay representar *mal*?), tanto para a encenação (a do sr. Le Poulain, sempre "brilhante"; a do sr. Pierre Valde, "inteligente"; a do sr. Jean Mercure, "infalível" etc.), como se um espetáculo fosse constituído pela acumulação de alguns números de circo e o fracasso de um não prejudicasse forçosamente o sucesso dos outros. Acreditamos, ao contrário, que é importante unificar a crítica na medida mesma em que o espetáculo é uno. Estamos persuadidos de que uma só falha pode arruinar todo o espetáculo, como a palha num belo aço, e de que, por exemplo, o erro dos trajes de *Cinna* corrompe consideravelmente *Cinna*, a despeito de Vilar, assim como alguns números de atores de *O cerejal* tornam discutível toda *O cerejal*.

E talvez esteja aí a base do mal-entendido que nos opõe à nossa correspondente: não queremos dividir a crítica, como não queremos ver dividido o espetáculo. Impossível salvar Graham Greene pela habilidade do sr. Jean Mercure; é Jean Mercure que sucumbe sob Greene. Tudo está interligado, mas a lei moral do teatro é dura, e a solidariedade dos elementos sempre intervém no sentido da gangrena, jamais no sentido da redenção. Então, a solução? Lutar em todas as frentes e considerar o espetáculo burguês contemporâneo objeto de uma interrogação total. E, se essa interrogação toma por vezes uma forma um pouco dogmática demais aos olhos de alguns, escusem-nos, mas compreendam-nos: o teatro burguês está bem defendido, não o combatemos pela metade.

THÉÂTRE POPULAIRE
setembro de 1954.
Este texto foi publicado sem assinatura.

O GRAND ROBERT

O Grand Robert é um jovem hipnotizador canadense, atualmente bem conhecido na França, onde acabou de fazer adormecer alguns milhares de pessoas nos palcos do Alhambra e do Olympia. As apresentações do Grand Robert têm enorme sucesso, se não de complacência, pelo menos de curiosidade: salas repletas, inumeráveis voluntários, adormecimentos fáceis e espetaculares.

Naturalmente, toda gente se pergunta o que realmente acontece nas hipnoses do Grand Robert. Serão autênticas? A abundância de voluntários parece excluir qualquer truque. Por certo, nem todos aqueles que sobem ao palco são adormecidos: alguns, reticentes ou céticos, são evacuados com um gesto discreto; outros, provavelmente, prisioneiros do jogo, adotam uma espécie de entorpecimento neutro, que os dispensa de infligir ao Grand Robert um desmentido muito visível. Mas, para o resto dos voluntários, uns quinze por sessão, pelo menos, cujos corpos se espalham pelo palco antes de executarem os gestos que lhes serão comandados por sugestão, para esses, na maioria homens, rapazes e mesmo garotos, não há nenhuma necessidade de suspeitar da autenticidade de seu estado. Se é verdade que a hipnose é uma reação histérica, e que a própria histeria é uma conduta teatral, quão facilmente deve poder ser provocada diante de milhares de espectadores! Quase todos os hipnotizados do Grand Robert por certo escolheram o papel que vão desempenhar (sem terem, é claro, consciência de que se trata de um papel: sabemos que existem intencionalidades inconscientes), antes mesmo de ter comprado seu ingresso; ou melhor, foi com a garantia de poder assumir espetacularmente seu papel de hipnotizados que escolheram ir ao Grand Robert. Daí a abundância de voluntários, seu espírito de determinação (a maioria espera silenciosamente nos corredores da sala o momento em que o Grand Robert os convidará para subir ao palco), sua seriedade, a ausência de rancor e mesmo de surpresa no momento de "acordar".

Sendo a própria hipnose teatro (inconsciente), ela se realiza com tanto mais facilidade quanto lhe fornecem a maior quantidade possível de teatro. É nisso que excele o Grand Robert: a despeito da vulgaridade, ou talvez até por causa dela, esse homem captou bem as duas ou três leis que fundamentam a força, a densidade de uma teatralidade; o papel dele é fornecer às pessoas as condições do teatro. Por certo, o conteúdo do espetáculo é, no caso, de qualidade execrável, penosa mesmo. Isso não impede que a receita tenha interesse; ela tem, aliás, seus correspondentes seculares.

A primeira lei é de preparação. O teatro só existe plenamente se é esperado longo tempo antes, precedido por uma dessas "ansiedades vagas", cujo caráter ao mesmo tempo social e psicológico Mauss destacou. Para o Grand Robert, o teatro começa muito antes da sessão: a curiosidade do público – *a priori* muito viva, pois que foi unicamente ela que o conduziu ao espetáculo – é cuidadosamente mantida, isto é, retardada: o programa começa com uma primeira parte copiosa; o intervalo misteriosamente encurtado obriga numerosos retardatários a perturbar, a dispensar uma atenção ávida de se concentrar; e os passes de hipnose são ainda precedidos de um discurso do Grande Robert, bastante longo, bastante moral e bastante cansativo. O teatro parece surgir sozinho dessa espera coletiva, retardada, perturbada, enganada, isto é, avivada, e cuja densidade crescente é evidentemente o melhor terreno que existe para uma reação histérica, pois pode transformar qualquer coisa que lhe suceda em teatro.

Em geral, o vazio que precede o teatro de nosso tempo é puramente negativo. Que excitação pode haver em esperar que se levante a cortina que sabemos de antemão esconder falsos móveis de um salão de 1830 ou os eternos pilares da tragédia clássica? O teatro é antecipadamente emasculado, se não for esperado com todo o corpo e se essa espera não for partilhada por toda uma coletividade. Alguns espetáculos de vanguarda, por exemplo, são impossíveis de julgar, em razão mesmo da escassez de seu público. É o próprio ato teatral, sua plenitude e não somente seu sucesso, que é tributário do calor prévio do público, da coesão de seus móveis e da unidade de sua espera (basta pensar nas preliminares de uma tourada).

Outra lei que serve de motor ao espetáculo do Grand Robert: a transgressão de um privilégio espacial. Sabe-se que, no espetáculo burguês, a separação do público e do palco é rigorosa (ainda se considera da mais alta vanguarda uma dramaturgia que transborda um pouco sobre a orquestra, ou faz surgir episodicamente um ator da platéia). Ora, por definição, uma sessão de hipnose mescla dialeticamente os dois planos: os candidatos saem livremente do público e, no mesmo momento em que sua passagem para o palco os dota de uma condição singular, "outra", nem por isso deixam de continuar sendo parcela do público de que acabaram de sair. Essa união de duas condições contraditórias não pode ter, por certo, um efeito longo; ao cabo de um tempo bastante curto, o hipnotizado interessa menos ao público, que se habituou a ver nele uma espécie de outro funcionalizado, no qual já não se reconhece; mas, no início, para o público, é um poderoso fator de perturbação teatral ver transgredir sua condição de espectador e imaginar-se objeto de olhares inumeráveis, no momento mesmo em que sente em sua poltrona a segurança de seu anonimato.

Naturalmente, todo esse mecanismo supõe que se deixe ao palco o seu máximo de qualificação: os candidatos do Grand Robert, dispostos em círculo como sob a conduta de um maestro ou de um domador, são oferecidos à sala como a uma devoração, o que faz com que a sala se devore, por assim dizer, a si mesma. Talvez possamos adiantar que a teatralidade mais forte se situa exatamente nessa transgressão instável do espaço cênico, nesse transbordamento virtual do palco pela sala, e lembrar os antecedentes históricos ou etnográficos dessa lei de estrutura: coro da tragédia antiga, qualificação de toda a aldeia como lugar mágico em certas festas africanas, descidas à arena de aficionados ébrios de teatralidade. Essas indicações poderiam, talvez, servir como contribuição ao problema do palco aberto.

Infelizmente, a essa busca de um teatro forte, necessário por natureza a toda sessão de hipnotismo, corresponde aqui um espetáculo de conteúdo degradante, visto ser, antes de tudo, espetáculo de uma sujeição (não sendo a hipnose, evidentemente, mais que uma forma espetacular de sujeição). O Grand Robert, como hipnotizador astuto, não deixa de multiplicar os sinais de uma dominação particularmente pegajosa: físico "ideal" de galã cinematográfico, argumentos meio morais, meio médicos, fonética encantatória, ordens que visam a tornar grotescos os candidatos (fazem-nos assumir poses de manequins, colocam-se neles acessórios infamantes: bonés ridículos, vassouras, ventosas para desentupir pias etc.). Sem dúvida, para um histérico, isso é eficaz na mesma medida em que a humilhação é uma técnica da teatralidade. Para o público, é diferente, e creio que ele logo fica enojado com tanta baixeza: sente que aquilo que lhe é oferecido como motivo desopilante o ameaça na própria estrutura de sua pessoa. Se um dia tentarem descrever a economia geral dos tabus do nosso tempo, não deverão deixar de colocar em contradição a pudica indignação de nossa sociedade diante de espetáculos ligados ao erotismo, por exemplo, com sua indulgência para a representação de tudo aquilo que degrada os homens. É certamente porque ela tem interesse nisso e porque é necessário, para se manter, dar a suas alienações reais a máscara confortante de "uma distração sã".

LETTRES NOUVELLES
outubro de 1954

COMENTÁRIO SOBRE *O CEREJAL*

Disseram: "Foi representada maravilhosamente." É, isso é verdade. Mas será que foi representada "corretamente"? Parece-me que é um pouco como se dessem água para ourives esculpirem: seria preciso, antes, transformá-la em gelo. É o mesmo caso aqui, cada papel é tomado, solidificado em seu rendilhado, como um bloco precioso em que cada um trabalha seu virtuosismo; cada ator conduz menos seu papel do que sua personagem: o sr. Pierre Bertin não representa Gaiev, representa Pierre Bertin-representando-Gaiev. Toda a peça é, assim, uma sucessão de *concetti* de atores, de cantos e de trechos brilhantes; é mais do que nunca o triunfo da estética tradicional do solo de ator (ver Proust e Berma, sr. Kemp e suas lembranças de Réjane etc.). O que resta é uma antologia prestigiosa de poderes do ator; o que se vai é Tchekhov, principalmente Tchekhov, criador do próprio teatro da duração. (Na imprensa, só Gabriel Marcel viu isso.)

Por certo, os atores só são em parte responsáveis. Os verdadeiros responsáveis são os cursos dramáticos, a crítica, a tradição, o público do Marigny, todas essas instituições que exigem do ator uma arte do descontínuo, estabelecendo com segurança, como um ideal evidente, a atomização do papel em proveito de uma perfeição cega dos detalhes. Nossos atores sempre representam como se lidassem com um público sem memória, que não exigisse de cada gesto senão uma significação fechada, ignorando a duração superior do espetáculo.

Quanto mais um ator é conhecido, mais tende a esse virtuosismo de detalhe, de modo que no mais das vezes nossos grandes atores representam mal, sem que jamais se possa dizer isso a eles. Jean Desailly, Pierre Bertin, André Brunot, pela maneira que têm de "esmerilar" sempre o texto, assassinam-no sempre: grita-se de êxtase diante da perfeição que Brunot coloca em servir uma simples xícara de café, Granval em derramar champanhe, ou Madeleine Renaud em cantar um lamento de adeus ao longo dos muros do Cerejal, sem compreender que esses gestos antológicos secionam o espetáculo e esvaziam Tchekhov, engordando a sra. Madeleine Renaud e os srs. Granval e Brunot. Apenas Jean-Louis Barrault, diante de quem, aliás, ninguém se extasiou, se não estivesse abusivamente sufocado pelo resto "brilhante" de sua trupe, poderia fazer compreender em que via o ator deve buscar uma restauração da duração teatral: é essencialmente a de uma "compactação" do papel, que só deveria oferecer ao público uma palavra regular, ritmada pela respiração e não pelo efeito: era quase como a arte de Pitoëff e de Dullin. São exemplos solitários diante dessa conspiração da pedagogia, da crítica e do público, que quer nos persuadir de que o prestígio do ator está ligado à perfeição de seus "momentos".

Toda nossa arte dramática repousa num contra-senso quase tão grande quanto o que fizesse tocar Mozart com o *rubato* de Chopin. É uma arte indiscreta e infantil, condenável, a meu ver, visto que não confia no poder criativo do texto, nem no do público.

Cada vez que vejo um espetáculo de Barrault (e é sempre, garanto, com muita esperança e confiança), tenho saudade do que poderia ser (do que foi) Barrault sem seu grupo e sem seu público. Aliás, o próprio Barrault talvez sinta essa saudade.

THÉÂTRE POPULAIRE
novembro-dezembro de 1954

O TEATRO POPULAR HOJE

Definir um teatro do povo é uma empreitada que ainda hoje encontra muitos céticos: para alguns, a expressão parece vaga, demagógica ou ilusória, de qualquer modo inútil, quando não a supõem interessada. Quantas vezes ouvi dizer que o sucesso de Vilar se devia a certo esnobismo parisiense, mais do que a uma verdadeira emancipação popular!

Não devemos, principalmente, deixar-nos levar por essas reações de ceticismo diante de um problema cívico importante. Como todas as artes coletivas, o teatro detém e propaga o maior mal ou o maior bem, segundo sua origem, seu conteúdo e seu destino. A questão do teatro popular é uma questão francamente nacional, que deveria interessar a todos os franceses: uma definição faz-se, pois, necessária. Parece que, aproveitando algumas tentativas recentes, é possível tentá-la.

Acredito que, de maneira geral, pode-se definir hoje o teatro popular como um teatro que se submete simultaneamente a três obrigações, nenhuma das quais, tomada isoladamente, é nova, mas cuja reunião pode fundar um teatro propriamente revolucionário: atingir um público de massa, apresentar um repertório de alta cultura, praticar uma dramaturgia de vanguarda.

Um público de massa? Esquecemos com excessiva facilidade que o teatro é, geralmente, prazer de pessoas abastadas. Quantos grupos sociais há, na França, que só têm como lazer o esporte e o cinema, e cujos reflexos de representação ainda não estão nada afeitos às leis do teatro! O espetáculo dramático exige, como toda percepção artística, uma educação que não pode fazer-se de um dia para o outro; não serviria para nada abrir de tempos em tempos as portas de nossos teatros para voltar a fechá-las logo em seguida, convidar gratuitamente o povo para a Ópera no dia 14 de julho, ou reservar em cada espetáculo da Comédie-Française alguns lugares de galinheiro, de onde se sabe que não se pode ver nada, visto que são baratos. Não, o público de massa não pode ser levado ao teatro e lá mantido, a menos que a nação pratique com relação a ele uma política de deflação a longo prazo, que consiste em diminuir sistematicamente o leque dos bilhetes. É, por certo, essencial que os lugares mais baratos sejam os mais numerosos e que qualquer pessoa, sem obstáculo maior de locação ou de desconforto, possa ir dignamente ao teatro por 100 francos; mas é ainda mais importante que os próprios lugares mais caros o sejam muito pouco e que toda a sala seja levada a uma justa igualdade (no TNP, por exemplo, o leque dos bilhetes de entrada vai de 100 a 400 francos[1]); essa condição econômica é capital, pois é ela que faz a morfologia do público, torna-o homogêneo e retira da sala todas as barreiras que o dinheiro pode introduzir nela. A ampliação do público de teatro não deve ser, em momento algum, fruto de uma caridade; deve ser, ao contrário, o sinal de uma democracia sem fraude.

Na sociedade francesa atual, é certo que a redução sistemática e duradoura do preço das entradas não pode ser a prática dos teatros particulares, por mais desinteressados que sejam. Só o Estado tem o poder de ampliar o público de teatro, multiplicando, aumentando e, se necessário, redistribuindo seus subsídios. O problema não pode ser colocado de outro modo, é preciso fazer dele uma questão nacional ou não esperar resolvê-lo. Cabe, pois, à nação fazer com que o Estado entenda os seus deveres.

Existem atualmente na França os sinais certos e novos de uma ascensão do teatro popular, ainda mais impressionante por ser espontânea. Seria preciso, a qualquer custo, não desencorajar essa demanda, dar-lhe os alimentos que ela reclama.

Ora, para esse amplo público de massa, não existe, a bem dizer, nenhum problema de repertório. Seria um preconceito bastante perigoso e tolamente temeroso encerrar o teatro popular num repertório de baixo valor, feito de peças com psicologia simplista e com encenação barulhenta. Por mais nobre que fosse, era um pouco o erro de Romain Rolland e de todos aqueles que quiseram escrever especialmente "para o povo". Não que não haja, por certo, no teatro, um grave problema de repertório; mas é um problema geral: existe o teatro impuro, o teatro complacente, onde se colocam em prática os temas degradantes do dinheiro ou dos cornos, com que se acomoda, infelizmente muito bem, certo neo-espiritualismo, e o teatro puro, o teatro forte, no qual o que está em causa é o homem às voltas consigo mesmo, o homem na cidade. Há, felizmente, um repertório que convém perfeitamente, podemos estar certos, ao público de massa: é o repertório clássico, no sentido mais amplo do termo. Representemos Corneille, Molière, Shakespeare, Kleist ou Büchner e podemos estar certos de arrebatar, sempre, o prazer e a emoção de enormes públicos, porque se trata de dramaturgos cuja ideologia, por mais rica ou refinada que seja, ainda permanece inteiramente submetida às leis imperiosas da arte dramática, à literalidade da linguagem e à exterioridade das paixões.

---

[1] Ou seja, de 1,83 euro a 7,01 euros em 2001 (fonte INSEE).

O teatro popular é, pois, definitivamente, o teatro de qualidade forte e, também neste caso, o único meio para o criador de espetáculos conseguir a adesão do povo é confiar nele, só lhe propor o que é puro, austero mesmo, desde que autenticamente dramático. Assisti recentemente a um colóquio em que estavam reunidos alguns representantes típicos do público de Jean Vilar; estavam presentes espectadores provindos de condições bem diferentes, embora todas laboriosas: um aprendiz de pedreiro, um operário qualificado, uma funcionária dos Correios e Telégrafos, um estudante; pois bem, o espetáculo do TNP que foi verdadeiramente aprovado por essas categorias sociais ou profissionais diferentes foi *Dom Juan*, quer dizer, uma peça reputada pouco pública e desprovida de tudo aquilo que se considera agradar espontaneamente à massa, uma peça sem intriga amorosa, sem mulher e sem estrela. Há que se acrescentar apenas que *Dom Juan* é uma das peças mais belas e mais fortes do teatro francês.

O que os admiradores de *Dom Juan* viram perfeitamente, aliás, e amaram no espetáculo de Vilar não foi somente a qualidade do texto, foi o caráter audacioso da apresentação. Neste caso ainda, a causa do teatro popular exige que se dissipe um preconceito. A dramaturgia de vanguarda não é necessariamente produto de uma concepção sofisticada ou experimental, destinada apenas a uns poucos intelectuais iniciados. Toda encenação que combate o estilo sobrecarregado do teatro dito realista, seus cenários por demais minuciosos e a arte enfática de seus atores é revolucionária. O teatro de massa não exige de modo algum a dramaturgia pomposa e tola que muitas vezes é a de nossos palcos oficiais; ele exige o contrário: uma arte do palco simples, despojada, sugestiva, que confia ao espectador o poder de imaginar, de ele próprio criar a ilusão teatral, em vez de se deixar guiar falsamente pelas mentiras do cenógrafo ou pelas intenções por demais marcadas do ator.

Para o público de massa é necessária uma dramaturgia aberta, fundamentada tanto quanto possível numa comunicação material entre o palco e a sala; é a dramaturgia de todas as grandes épocas dramáticas; Gémier lembrava-o magistralmente nas belas páginas de sua autoria que pudemos ler sobre o teatro num circo, e tinha razão de acrescentar que essa dramaturgia de abertura não tinha perdido nada de seu poder em nossos dias. Não pode constituir dúvida para ninguém que o sucesso do TNP, por exemplo, junto de um público ampliado, liga-se ao fato de Vilar ter aberto audaciosamente o palco, tê-lo livrado de seus atributos de clausura, suprimindo o pano de boca, o cenário pintado, até mesmo a tela de fundo, e ter confiado apenas à luz o poder de esculpir na sombra o campo dramático, dissipando assim a mentira e substituindo-a pela ilusão. Essa já era a idéia de um teórico suíço, Appia. A grande lição de Vilar e de seus colaboradores diretos, Gischia e Demangeat, é que tal concepção, tão contrária à facilidade, tenha recebido a adesão quase imediata de um público de massa; o que podia passar no início por experiência de laboratório deve ser tido doravante como uma forma de arte que tem o caráter fundamental da universalidade: a audiência de um público muito grande.

É graças a esse exemplo bem preciso da dramaturgia aberta que podemos afirmar, sem nenhuma inflação retórica, que o teatro popular é um teatro que confia no homem e entrega ao espectador o poder de ele próprio fazer o espetáculo; contrariamente ao que mentes muito facilmente embotadas podem pensar, o teatro popular é um teatro do homem adulto, ao passo que é o outro teatro, aquele em que o espectador é considerado ocioso, que permanece um teatro atrasado.

O que está acontecendo, concretamente, com esses poucos princípios? É bem evidente que o exemplo do TNP está atualmente no centro de todas as reflexões que podem ser feitas em torno da idéia de teatro popular. Mas é preciso destacar a importância social da experiência: o próprio Vilar é um grande ator, um diretor magistral; são qualidades raras, mas que, afinal, mesmo no momento atual, em que seus grandes antecessores, Pitöef e Dullin, desapareceram, ele não é o único a possuir; o que constitui a originalidade de sua ação é sua amplidão sociológica. Vilar soube iniciar uma verdadeira revolução nas normas de consumo do teatro; graças a ele, meios até então mantidos secularmente afastados da arte dramática: pequenos-burgueses, universitários ou secundaristas pobres, até mesmo operários, tiveram pela primeira vez acesso a um teatro de alta qualidade, isento de complacências, exigente, audaz, confiante, e parece que esse público novo realmente foi "fisgado" pelo repertório e pelo novo estilo propostos; é um público que não somente muda, se amplia, mas também se consolida; graças à experiência de Vilar, o teatro tende a se tornar um grande lazer popular, ao mesmo título que o cinema ou o futebol. Além desse sucesso patente do TNP, até mesmo do ponto de vista financeiro (a subvenção que Vilar recebe do Estado é sete vezes menor do que a concedida à Comédie-Française, cerca de dezoito vezes menor do que a dos teatros líricos), provas acessórias não faltam: multiplicação dos festivais ao ar livre, acompanhados por verdadeiras multidões, acesso das populações laboriosas de periferia aos espetáculos itinerantes do TNP, convites do interior, nascimento espontâneo, em vários lugares, de associações de Amigos do Teatro Popular, aí está toda uma força com a qual o teatro francês felizmente deve contar doravante.

Aliás, não é a única; outras tentativas menos sistemáticas, menos amplas ou menos felizes, mas sempre autênticas, concorrem para desenvolver na França o gosto popular pelo teatro ou, mais exatamente, esforçam-se por responder à demanda desse vasto público novo, que o TNP por si só não pode contentar. Existe primeiro a maioria dos Centros dramáticos do interior, cuja ação por natureza se faz sentir nos meios suburbanos ou rurais, iniciados pouco a pouco em um teatro de qualidade por vezes excelente, sempre honesto. Existem também os inúmeros festivais do interior, de cuja contribuição para o público local, vindo da cidade escolhida e de suas redondezas, não se fala suficientemente. Há, finalmente, tentativas isoladas, como a de Raymond Hermantier, em Paris, que, no essencial, estão ligadas àquela doutrina do teatro popular de que tentamos indicar aqui alguns aspectos.

Tudo isso constitui uma força viva para o futuro do teatro francês. E, se as estéticas e os repertórios parecem hoje indicar uma interrupção depois dos grandes progressos do entre-guerras, será fácil nos consolarmos se o teatro, depois de ser admiravelmente renovado, consentir finalmente em se ampliar, o que talvez seja para ele a forma mais acabada e, presentemente, a mais necessária do progresso.

THÉÂTRE DE FRANCE
tomo IV, Publications de France,
dezembro de 1954

A VACINA DA VANGUARDA

O que há de mais perturbador em Barrault é a perpétua confusão de valores: por exemplo, acreditar que *Le Songe des prisonniers* [O sonho dos prisioneiros] é uma peça de vanguarda sob o pretexto de que ela foi vaiada por um público burguês.

Christopher Fry[1], entretanto, não quer o martírio de ninguém: sua peça faz parte desse teatro verborrágico, em que a vontade laboriosa das metáforas e uma vaga metafísica bíblica tomam o lugar de qualquer móvel dramático. Não é mais revolucionário do que o trabalho de Ghéon, e é tão enfadonho quanto ele.

Entretanto, o público dos ensaios gerais do Marigny, esnobe e rançoso, na maioria reunido ali por hábito ou vaidade, possui por natureza uma capacidade incrível de tédio: vindo para se mostrar nos intervalos, afeito, aliás, por educação, a todos os lugares-comuns do teatro retórico, aos monólogos das atrizes maduras e aos grandes debates verbosos entre a alma e a carne, a religião e o adultério, é um público cordato, que em geral não sai de sua ausência senão para aplaudir continuamente "seus caros atores" (o que não deixou de fazer para uma *Bérénice* tão duvidosa quanto o *Songe* era enfadonho).

---

[1] Christopher Fry (1907-), dramaturgo inglês, autor de várias peças de inspiração religiosa, tradutor de Anouilh e de Giraudoux. *A Sleep of Prisoners* data de 1951, a adaptação era de Morvan Lebesque.

Mesmo nossos críticos são muito pudicos sobre o tédio: falar dele é chocante, contrário às boas maneiras da profissão (assim como protestar contra a idade de uma atriz), mil relatos anteriores ao *Songe* atestam isso. Não, não consideramos absolutamente o tédio um valor de julgamento, salvo quando se trata de dar um golpe numa peça de intelectuais (*En attendant Godot* [*Esperando Godot*]), quanto ao resto, continuamos sem nunca vacilar em *Port-Royal*, porque sabemos muito bem que as peças nobres são fatalmente um pouco enfadonhas (é o que se chama, em linguagem crítica: uma peça austera). Ora, o *Songe* também podia ser uma peça austera (quer dizer, enfadonha e unanimemente louvada). Tudo predestinava esse tédio decorativo à admiração da platéia: assunto religioso, bela linguagem, provocações comedidas e inconseqüentes aos beócios. Donde vem então que o *Songe* tenha sido vaiado?

Pura e simplesmente porque um patamar foi ultrapassado: o tédio nele se tornou um mal físico intolerável. É um fato bastante raro no teatro um tédio tão puro, e que mereça análise; ora, o tédio do *Songe* é um tédio superlativo na medida em que é absolutamente impossível prever-lhe o fim: qualquer paciência é, então, inútil. Logo que o público do *Songe* entendeu que o argumento da peça se baseava numa repetição de episódios, que ele estava, por conseguinte, ameaçado de percorrê-los todos; logo que constatou que, ao cabo de meia hora de tédio razoável, só tinham chegado a Absalão e que, em boa lógica, seria preciso passar por todos os assassinatos bíblicos que precedem a morte de Cristo, logo que o tédio foi apreendido em seu caráter essencial, que é precisamente a angústia de seu infinito, o teatro cessou de ser um lugar possível porque temporário; as pessoas viram-se fechadas num ambiente escuro, privadas de qualquer sinal de prosseguimento ou de conclusão, encontraram-se presas, enganadas, relegadas apenas à mansuetude do autor (que parecia na realidade não querer poupar de nada); já não era a lógica da ação ou o esgotamento dos caracteres que marcavam o fim necessário da obra, era uma decisão arbitrária do autor. Ora, o autor parecia pouco clemente, decidido, ao contrário, a cobrar até o fim a oportunidade de segurar você, como aquele ancião prolixo dos *Casse-pieds* [*Chatos*], que agarra você pelo avesso do paletó e o aterroriza com seu guarda-chuva – persuadido de que o está cativando. O público do *Songe* teve os sobressaltos da asfixia, o pânico venceu a cortesia.

Digo tudo isso sem ironia. O *Songe* ensinou-nos que existe uma espécie de instinto de conservação do espectador, e sabemos em que momento esse instinto se acha ameaçado: é quando o teatro é impotente para organizar uma duração, quando ele abandona ou desiste de atingir o que é, se não sua essência, pelo menos sua condição, e que é a consumação de uma espera (Mauss indicou a riqueza etnológica dessa atitude). Quando o público compreende que já não tem nada a esperar, o teatro é destruído. Nesse sentido e apesar do aparente paradoxo, o anti-*Songe* é certamente *Godot*, cuja astúcia está precisamente em ter organizado, dirigido, evacuado uma espera de nada. Em Fry a espera é sufocada desde o início, o teatro fica sufocado sob a pletora imóvel das parábolas, carrega o público, adiantado ou retrógrado, numa náusea incoercível, a que daria a visão de um organismo monstruoso que se corrompesse vivo.

É esse não-teatro que Barrault finge tomar como vanguarda, confundindo tédio e hermetismo, imaginando que sua peça era vaiada por ser demasiado audaciosa para olhares filisteus. Ei-lo agora mártir, vacinado de vanguarda por quanto tempo? Isso não teria muita importância se essa vacina não fosse agora uma operação corrente na arte convencional. Inocula-se um pouco de progresso – bem formal, aliás – na tradição, e aí está a tradição imunizada contra o progresso: alguns *sinais* de vanguarda bastam para castrar a verdadeira vanguarda, a revolução profunda das linguagens e dos mitos.

LETTRES NOUVELLES
março de 1955

MACBETH

Felizmente, a arte do ator não é eterna: houve Diderot, houve Staníslavski, há Brecht. Ora, entre a arte geral da *participação* e a arte revolucionária da *Verfremdung* (o distanciamento), parece que a representação de Vilar tende a fundar uma arte intermediária, arte da consciência, cujo arquétipo poderia ser encontrado, aliás, num de seus primeiros papéis, o de Henrique IV de Pirandello.

Essa nova arte do ator produz um mal-estar na crítica tradicional. Ela é suspeita, sob o nome, sempre proscrito em arte, de *inteligência*. Dizem: seu Macbeth é demasiadamente lúcido, você não é Macbeth. É fazer da *participação* uma regra demasiado absoluta, é julgar, como se se tratasse de um princípio estético sacrossanto, que jamais ninguém terá o direito de abalar. Ora, Vilar propõe um sistema de representação perfeitamente fundamentado, e que ele observa em *Macbeth* até o fim, logicamente e sem confusão.

Vilar *não é* Macbeth. Seja. Mas é realmente para *mostrar* melhor Macbeth, é para apresentar do usurpador, não uma encarnação, mas um "conhecimento". O Macbeth de Vilar é duplo, dois desenhos nele se sobrepõem continuamente: um Macbeth esticado pela ponta dos braços como uma marionete cujos móveis são continuamente penetrados, e, por trás desse Macbeth, como uma sombra e um olhar, outro Macbeth, provido de seu saber e de seu tempo (em Brecht, essa segunda personagem não seria um dúplice, mas o próprio ator).

Portanto, o fundamento mágico da peça não é dado aqui como um fato de atmosfera ou de psicologia histórica, mas antes como a versão crítica que um homem de hoje pode ter dele. As feiticeiras são antes as formas externas, teatrais, do *projeto* de Macbeth, que deseja matar seu rei e reinar. Mantendo-se a alguma distância atrás de seu papel, recusando *ser* Macbeth, Vilar aponta o avesso de liberdade que se acrescenta a toda conseqüência fatal: afastado por Vilar, Macbeth mostra como ele escolheu ser Macbeth.

A "consciência" de Vilar certamente não é tão radical quanto o "distanciamento" de Brecht. Vilar não recria aqui o "gestus" social da época; ele esboça mesmo assim seu "gestus" moral, o conflito histórico da ordem e da desordem, da legitimidade e da usurpação, que Jean Paris analisou bem na introdução de seu livro sobre *Hamlet*. É porque o Macbeth de Vilar é mais "consciente" do que o de Orson Welles, por exemplo, que sua queda assume a forma de uma espécie de transmissão histórica dos poderes: Macbeth "encarnado" é, uma vez morto, Macbeth simplesmente eliminado; ao passo que, conduzindo seu próprio papel, o Macbeth de Vilar prepara admiravelmente a ascensão da nova ordem desse jovem Malcolm radiante, que é representado de maneira excelente por Roger Mollien.

Acrescento que, a meu ver, essa versão não é de forma alguma abalada pela estrutura da peça: Macbeth é efetivamente o protagonista, e não Lady Macbeth, que quase desaparece, aliás, na segunda parte. Os franceses sempre tiveram o preconceito de tomar essa peça como sendo a tragédia de Lady Macbeth, o que é contradito pelo próprio título. Estou persuadido de que uma interpretação mais "encarnada", que foi reclamada em altos brados, desequilibraria a lógica do papel: o que se tornaria Macbeth durante toda a parte final, se ele fosse apenas uma espécie de parasita consistente de sua mulher? Só existe tragédia da liberdade, e é isso que é o Macbeth de Vilar: livre, porque "olhando para si".

Parece que Vilar é hoje o único na França a esboçar – pelo menos na escala do grande público – esse teatro da consciência, já estabelecido pelos papéis de Ricardo II e de Dom Juan. No entanto, ele não foi seguido, em seu próprio espetáculo, nem por Maria Casarès, que é uma pura atriz de participação, nem por Prassinos, cujas superfícies visuais, coloridas e não-substanciais, fundamentam um teatro decorativo, estético, que parece estar no oposto de um teatro do conhecimento. Não é, pois, de modo algum, a inteligência de Vilar que me causa espécie em seu Macbeth: é antes sua solidão.

THÉÂTRE POPULAIRE
janeiro-fevereiro de 1955

POR QUE BRECHT?

Para medir o interesse que devemos a Brecht dramaturgo, basta simplesmente lembrar o estado atual de nosso teatro. Esse estado é catastrófico. Um gesto cotidiano pode nos dar certeza disso: abrir nosso jornal e nos perguntar: Aonde ir esta noite? Realmente, a lugar nenhum; nada, em todos esses programas parisienses, nos tenta de verdade; vemos mais ou menos por toda parte, exceto uma ou duas vezes por temporada, promessa de prazeres anacrônicos, ou máquina de imposturas ideológicas. Salvo breves episódios, todo o nosso teatro é burguês, mais ou menos como podia ser o salão de um subprefeito no tempo de Luís Filipe; e são, aliás, as regras de uma arte burguesa, revestidas pomposamente do nome de natureza ou de essência do teatro, que nele fazem a lei: primazia do psicológico (Vigny: "tudo o que não é a análise do coração humano me entedia"), redução do mundo aos problemas de adultério ou de consciência individual, arte verista da indumentária, representação mágica do ator, palco fechado como uma alcova ou uma cela de polícia de que o público seria o espectador passivo.

Naturalmente, não ignoro que, em meio a tudo isso, há algumas tentativas sadias, alguns espetáculos agudos do TNP, alguns elencos pobres e cheios de coragem (Serreau, Mauclair, Sacha Pitoëff, Planchon em Lyon), mas isso não constitui um teatro na medida de uma nação. Como por toda parte na França, a burguesia já não cria nada; sem querer perder nada de seus "direitos" ao poder, ela abandona todas as responsabilidades deste: basta-lhe um teatro de repleção, com formas anárquicas e ultrapassadas, basta-lhe encenar seus romances de vinte anos atrás (*La Condition humaine*), algum fato "espiritual" (e portanto "eterno") de sua história (*Port-Royal*) ou algum trecho antológico de suas Belas Letras (*L'Annonce*, *Intermezzo*)[1].

Diante dessa confusão, não podemos esperar passivamente o nascimento incerto de um gênio dramático que de repente dê à nossa História presente seu Teatro. Esse novo Shakespeare, é necessário prepará-lo, criar-lhe de antemão um pouco de atmosfera, condicionar, num primeiro momento de higiene pública, essas colusões de natureza entre a dramaturgia reinante e os mitos da ordem. Em suma, podemos, enquanto isso, substituir o gênio pela lucidez e começar desde já a pensar politicamente (ou civicamente) nosso teatro.

---

[1] *La Condition humaine*, romance de André Malraux, 1933. *Port-Royal*, peça de Henri de Montherlant, 1954. *L'Annonce faite à Marie*, peça de Paul Claudel, 1912. *Intermezzo*, peça de Jean Giraudoux, 1933.

E é assim que Brecht nos pode ser de uma ajuda capital. Por enquanto, e cuidando do mais urgente, interrogaremos menos a obra, considerável, mas pouco traduzida e pouco representada na França, do que o sistema, amadurecido, não se pode esquecer, durante catorze anos de exílio longe da Alemanha hitleriana. Conservaremos de Brecht, hoje, três lições.

Primeiro, que não se deve ter medo de pensar intelectualmente os problemas da criação teatral. Isso é apenas um ponto de método, mas capital na medida em que transformam quebra-cabeça numas pretensas incompatibilidades entre a inteligência e a arte, entre o coração e a razão, entre o prazer e a moral, entre a criação e a crítica; isso talvez fosse verdade nos tempos românticos, quando a obra era um refúgio de irresponsabilidade; mas é preciso hoje fazer cessar esse mito: o homem de teatro deve ser lúcido; já não deve bastar à sua arte ser expressiva, traduzir a desgraça ou o absurdo; é preciso também que ela explique, a arte deve ser consubstancialmente crítica: o tempo da estupidez genial já passou. O exemplo de Brecht, nesse ponto, é importantíssimo: sua obra tem toda a densidade de uma criação, mas essa criação se fundamenta numa crítica poderosa da sociedade, sua arte se confunde, sem nenhuma concessão, com a mais alta consciência política.

E depois, desse grande teatro crítico, Brecht nos dá minuciosamente as leis de funcionamento. Ele teve a coragem de inventar essas leis, e essa é sua segunda lição. Brecht recusou incutir um conteúdo revolucionário em formas antigas, já comprometidas por séculos de essencialismo clássico; ele reivindicou para a matéria teatral um estatuto inteiramente novo e totalmente submetido, não a algum álibi de engajamento, mas a uma verdadeira eficácia política. Na obra de Brecht, não é a política que se junta, bem ou mal, a formas antigas; é, ao contrário, a paixão política que se irradia a ponto de criar um instrumento dramático (o *Episierung*, o teatro épico) totalmente adaptado à sua vontade de transformação: a despeito de certas reticências comunistas, acredito que, assim, a obra de Brecht é uma vitória brilhante sobre o formalismo.

Finalmente, outra lição de Brecht, que quero indicar aqui, porque ela está imediatamente a nosso alcance: é preciso desalienar não apenas o repertório, mas também as técnicas teatrais. Vivemos, muitíssimos de nós, com a idéia de que a representação do ator, as técnicas de iluminação, do cenário, da indumentária ou da encenação são humildes fatos artesanais situados aquém dos problemas de engajamento político, e que existem, no teatro, aqueles critérios eternos de qualidade, absolutamente necessários, seja qual for a sociedade em que são utilizados. Ora, isso é falso: o artesanato dramático também é engajado, todas as técnicas, até mesmo as mais "naturais", significam sempre alguma coisa: existe uma arte revolucionária ou progressista do ator, uma maneira responsável de colocar aqui ou ali um refletor, de colocar uma cortina no lugar de um cenário pintado. Brecht considerou bem essa responsabilidade das técnicas: a maquiagem é também um ato político, sobre o qual devemos tomar partido, e que, pela infinita dialética dos efeitos e das causas, participa finalmente do mesmo combate revolucionário que o texto.

O que podemos fazer com Brecht, nós, franceses de hoje? As vias de representação de sua obra ou de aplicação de seu sistema são ainda muito incertas: duvido de que nosso teatro, cujo estatuto é um puro estatuto de dinheiro, possa de imediato assimilar Brecht. Mas nós, espectadores, mais livres em certo sentido do que os diretores, podemos, pelo menos, tirar de Brecht uma lição imediata: aprender, pouco a pouco, a nos descondicionar do teatro da repleção burguesa: os mais bem-intencionados dentre nós estão, sem querer, terrivelmente impregnados dele, por educação, por pressão social, e isso é normal. Seria já muito bom se começássemos a duvidar de que um ator seja bom porque encarna sua personagem, de que uma peça é bem construída porque resolve elegantemente um conflito psicológico, ou de que uma indumentária é louvável porque é decorativa. Essas pequenas dúvidas seriam o começo de um movimento mais vasto de libertação. Não existe um canto ou um gesto do teatro contemporâneo que não deva ser para nós um objeto de escândalo. Façamos como o ator brechtiano, tentemos continuamente, sob a regra, descobrir o abuso.

TRIBUNE ÉTUDIANTE
agrupamento da esquerda estudantil
abril de 1955

NEKRASSOV JULGA SUA CRÍTICA

Nekrassov[1] é uma peça abertamente política. Era, pois, normal que nossa grande imprensa a julgasse politicamente, o que ela fez com entusiasmo. O que é menos normal é que tenha revestido seu julgamento com nobres ouropéis de uma crítica eterna.

Houve, primeiro, o bom velho mito da separação dos gêneros. É um mito muito antigo; alguns acreditavam tê-lo matado. Felizmente é uma morte sob medida, sempre é possível ressuscitá-lo para ajudar nas necessidades das causas santas. Como *Nekrassov* reclamasse a mobilização geral dos bons sentimentos e das más razões, apelaram aos reservistas e às forças territoriais: remontaram, pois, para além do romantismo; ignoraram, por uma vez, Shakespeare e começaram a discutir de maneira muito bizantina para saber se *Nekrassov* é uma farsa, uma comédia de costumes, uma sátira, uma revista ou um teatro de fantoches. Não sendo *Nekrassov* nada disso, ou sendo tudo isso ao mesmo tempo, decretaram, para terminar, que *Nekrassov* não tinha o direito de cidadania na sociedade culta e hierarquizada das obras respeitáveis, das obras *que têm um nome*, e que podemos freqüentar sem pejo. E, visto que *Nekrassov* possuía um cartão de visita discutível, colaram-lhe na testa um trocadilho feio ("essa farsa não passa de uma trapaça"): isso lhe ensinará a não querer entrar na nomenclatura dos *gêneros* e ofender a divisão "natural" das classes dramáticas[2].

---

[1] Representada em junho de 1955 numa encenação de Jean Meyer, no Théâtre Antoine, a peça de Jean-Paul Sartre, que faz críticas à imprensa, é violentamente atacada, principalmente por "pró-sovietismo primário".

Outra maneira errada, que chocou muito as nossas salas de redação, onde se elabora, como se sabe, o mais refinado gosto francês: *Nekrassov* está cheio de *falta de bom gosto*, é uma peça *sem alcance literário.* Nossos críticos são muito exigentes: gostariam, por certo, de ver o jornal *Le Figaro* satirizado com as graças de Giraudoux, no belo estilo de Montherlant. Assim, vemos ressurgir esse mito retrógrado das Belas-Letras, que ainda envenena todo o repertório de nossa Comédie-Française.

---

[2] Numa *Histoire de la civilisation française*, entretanto muito antiquada (1888), Alfred Rambaud escrevia sobre o teatro francês após 1848: "Entre o drama puro, que faz derramar tantas lágrimas nos teatros do Boulevard, e a comédia pura, que excita apenas o riso, há uma infinidade de intermediários, e é precisamente nesses gêneros mistos que se colocam as peças mais belas e mais características do século, aquelas que nossos primeiros palcos inscreveram como obras-primas de seu repertório. Freqüentemente, por não saber como qualificá-las, são chamadas simplesmente de *peças.*" Esse sr. Rambaud ainda é um historiador de vanguarda. Nossa crítica não chegou a tanto. [*Nota de Roland Barthes.*]

Eu estava relendo esses dias uma obra bem "literária", *La Reine morte* [A rainha morta][3]: texto anacrônico, bufão com pose literária, macaqueando o clássico como um filme de Sacha Guitry faz com a Revolução Francesa. Para nossos críticos é provavelmente isso *a Literatura.* Pouco lhes importa que toda a obra de Sartre seja um protesto orquestrado contra a mentira da "bela" escrita: eles não querem ver em *Nekrassov* senão uma "falha", uma "impotência", sendo tudo isso, aliás, perfeitamente confuso, porque, se *Nekrassov* não é – muito felizmente – um "monumento" literário, sua escrita é por vezes tão fulgurante quanto a de Beaumarchais, e o conteúdo tão denso quanto... digamos: o de Sartre I, aquele que, no tempo de *Mains Sales* [*As mãos sujas*], esses mesmos críticos consideravam um escritor.

Portanto, *Nekrassov* é uma peça mal-educada: da má-educação, ela tem o vício mais chocante, a preguiça. O aluno Sartre não fez direito a lição, e o tempo se vingou, o tempo "que sempre desfaz o que se faz sem ele" etc. Mandam, pois, o aluno Sartre de volta às aulas: que volte a suas versões latinas, que aprenda em Juvenal o artesanato laborioso da sátira (mas, na verdade, quem de nós, digo *nós*, homens de 1955, nunca riu ao ler Juvenal?), que busque junto aos manes célebres do Panteão cômico, Courteline, Mirbeau, Jules Romains (*sic*), a exigência do trabalho bem-feito; escopo de uma classe que há cem anos se esforça por contabilizar o talento e por dar à arte a mesma caução que a seus proventos: a da poupança e do trabalho. (Tema: hoje, na França, já não temos bons artesãos; o operário francês perdeu o gosto pelo trabalho bem-feito etc.)

---

[3] Peça de Henri de Montherlant, 1942.

Tudo isso equivale a dizer que, para fazer boa sátira, seria preciso ter praticamente todas as boas qualidades de um bom aluno dos Jesuítas: respeito pelas "leis" do gênero, bom tom, senso da "Literatura", submissão plena de humildade ao artesanato da criação. No fundo, é um questionamento da educação que se faz a Sartre: *Nekrassov* é uma obra *primária*, aí está a grande palavra lançada; com Nekrassov, Sartre traiu seu passado de escritor do ensino secundário ou do superior, deixou de escrever para os antigos alunos do liceu Janson-de-Sailly ou do liceu Henri IV, para a crítica "humanista", que fez algumas versões latinas na juventude, conhece o nome de Juvenal e acredita na "complexidade" da alma segundo La Rochefoucauld e na eterna negrura da natureza humana segundo Courteline. Ao separar, sem sofisma de classe, o Bem e o Mal social, Sartre tocou no ponto sensível de toda alma burguesa: o álibi reconfortante da natureza humana "complexa", no qual o "bom" e o "mau" se mesclam inextrincavelmente, o que autoriza há séculos todas as passividades e todas as palinódias. Foi um clamor verdadeiramente geral que acolheu o pretenso maniqueísmo de *Nekrassov*; nossos críticos mostraram-se terrivelmente severos com essa gloriosa complexidade da alma humana: aqueles que tinham agüentado em silêncio as indignas simplificações do universo claudeliano (no tempo de *Christophe Colomb* [*Cristóvão Colombo*], não vejo que eles tenham tomado a defesa dos deuses mexicanos e reclamado em proveito deles um pouco dessa maravilhosa "complexidade", concedida tão generosamente apenas ao cristianismo) não cessam de bradar hoje sua indignação diante de um primarismo tão pueril: todo o Bem do lado dos progressistas, todo o Mal do lado dos burgueses. Nem um sequer, evidentemente, se perguntou de que Bem e de que Mal se tratava; habituados, por educação e por interesse de classe, a julgar todas as coisas do mundo em termos de moral individual e de psicologia das essências, confundiram sem cessar o indivíduo clássico com o homem social, levando, de um a outro, problemas, virtudes e escolhas, como se a sociedade nunca fosse nada mais do que uma somatória de consciências patéticas. Ah! Se pelo menos Sartre nos tivesse mostrado alguns seres de elite, *dilacerados* entre o comunismo e o humanismo, como sua peça teria parecido profunda! Se ele nos tivesse dado uma comédia "psicológica" ou uma grande máquina moral, como o teatro político, delicadamente coberto de ambigüidade, de Thierry Maulnier, como poderiam ter relativizado os juízos, reconhecido a generosidade do projeto, sob a tradição da "psicologia"!

Infelizmente para nossa crítica ávida de magnanimidade, Sartre pintou um universo político, e não moral. Daí tristes meneios de cabeça, drapejados solenes na dignidade ofendida da Literatura. Pois, para nossa crítica, a política – a dos outros – não tem direito à complexidade, a menos que fale a toques de clarins metafísicos. Sartre, entretanto, apresentou em *Nekrassov* uma cena que é o próprio exemplo de uma complexidade psicológica nascida inteiramente de um postulado político "simples": é a cena em que Sibilot, o profissional a soldo do anticomunismo e o Policial *reconhecem* a identidade de sua condição social. Nossa boa crítica salvou essa cena, primeiro porque não pôde negar que ela fosse bem-feita, em seguida porque, muito cega por natureza, não percebeu suas implicações políticas. Salvou-a, portanto, mas às avessas: não quis ver nela – era de seu interesse – senão uma variação sobre a idéia de "mediocridade" (vício moral de que Montherlant se fez especialista), retirou-lhe qualquer determinação social, recusando compreender que, com ela, Sartre levava ao teatro um caso típico de alienação: Sibilot e o Policial não são "medíocres", são homens alienados por seus setenta mil francos por mês, unidos por uma mesma condição de servidão em relação a essa Ordem que os compromete ao empregá-los; crítica de explicação, bem mais generosa do que todos os discursos demagógicos sobre a igualdade dos cidadãos franceses, cena admirável e de uma dignidade "literária", na qual está magistralmente provado que a política, por mais maniqueísta que seja, é uma realidade que conserva todas as cartas de nobreza da "complexidade".

A boa educação de nossos críticos, que rejeita como primários a confusão dos gêneros, a "pobreza" literária e o simplismo político, nos proporciona uma última lição, a de realismo: parece que o argumento de *Nekrassov* é "inverossímil" (ao passo que, evidentemente, Claudel e Faydeau...), a realidade é aí mal observada, a sátira não atinge seu objetivo. A burguesia sempre teve uma idéia muito tirânica, mas muito seletiva, da realidade: é real aquilo que ela vê, não aquilo que é; é real aquilo que tem uma relação imediata apenas com seus interesses: Kravchenko era real, Nekrassov não o é. O irreal só se salva quando parece distante, improvável e inofensivo: não existe, em conseqüência, nenhuma mentira em nos mostrar um velho rei português que manda matar a amante de seu filho por simples prazer de uma nobre "retirada" (*La Reine morte*): há crime monstruoso em fazer acreditar que os funcionários de um jornal parisiense trabalham em mangas de camisa. Este último traço indignou particularmente nossa crítica. Sentindo-se de repente "jornalista" na alma, não agüentou nenhuma ofensa à dignidade, mesmo na vestimenta, de sua vocação. Achou ainda mais risível a idéia de que um diretor de jornal pudesse adular um ministro: e, o orgulho profissional interferindo, não pôde deixar de dar a entender que é antes o contrário que acontece, sendo a Imprensa uma espécie de Ordem Sacerdotal que confessa e detém os poderosos do dia, um pouco como os Jesuítas a Luís XIV: cheia de erros tão grosseiros, *Nekrassov* só podia errar o alvo. Trata-se apenas de saber para quem foi escrita *Nekrassov*: *Nekrassov* não foi escrita para a sra. Françoise Giroud; *Nekrassov* foi escrita para um público "primário", que não se atrapalha com detalhes bizantinos na repartição das servidões governamentais; para esse público o que importa é a existência de uma solidariedade oculta entre o governo e a grande Imprensa; é isso que é *real*, e é sobre essa realidade que se exerce o poder instrutivo de *Nekrassov*. Quanto à afetação interior dos poderosos, esse público zomba dela. *Nekrassov* liberta nele a consciência global de uma servidão da grande Imprensa e faz dessa luz brutal um estado triunfante, jubiloso: essa alegria de reconhecer ao vivo aquilo que se sabe obscuramente, é isso, afinal de contas, o teatro cômico, é isso a catarse da sátira.

Todos esses mitos desencontrados da crítica burguesa estão aqui encobertos por uma máscara final, própria a toda execução legal: a máscara de Tartufo. No momento mesmo em que executavam Sartre (e sabemos da importância comercial da crítica), choravam abundantemente sobre ele; seria possível medir o anticomunismo de cada crítico pelo ruído de seus soluços: aterrado, entristecido, consternado, você reconhecerá aí a imprensa de extrema direita ou cripto-reacionária. A solicitude de nossos críticos para com Sartre é tão grande que, depois de tê-lo executado, vai até o ponto de refazer gentilmente para ele a sua peça. O sr. Thierry Maulnier declara-se pronto para escrever uma "boa" peça sobre o comunismo. E a sra. Françoise Giroud nos diz ingenuamente o que deveria ter sido *Nekrassov* para lhe agradar: ou uma sátira que tivesse criticado indiferentemente comunistas e anticomunistas, pois existe, ao que parece, outra lei "literária": a sátira é imparcial (mas Aristófanes, representante da mentalidade tradicionalista e rural, ele a quem você recorre como exemplo de objetividade, não cessou de fazer política em suas comédias); ou escolher à direita e à esquerda, separar aqui e acolá os Justos dos Maus. Noutras palavras, escrever uma peça anarquista ou uma peça "moral", ao gosto de Camus: de todo modo, evidentemente, e é isso que conta: uma peça a-política.

E eis-nos de volta a nosso ponto de partida: *Nekrassov* teria sido salva e mimada se se tratasse de uma peça ambígua (ao que se chama: complexa), de uma peça inofensiva (ao que se chama: imparcial), de uma peça desengajada (ao que se chama: literária). Infelizmente, *Nekrassov* é uma peça política, resolutamente política, de uma política de que não se gosta, e é por isso que a condenam. Pessoalmente, não é a condenação que me deixa indignado: são seus falsos motivos; sinto um pouco de náusea diante da tartufaria que acompanhou um processo perdido de antemão, diante do aparelho mitológico e "cultural" com que hipocritamente se disfarçou uma recusa profundamente política. Consolo-me pensando que *Nekrassov* vai libertar toda noite durante algum tempo, que desejo o mais longo possível, franceses como eu, que sofrem por estarem sufocados pelo mal burguês. "Estou com dor de França", dizia Michelet: é por isso que *Nekrassov* me fez bem[4].

THÉÂTRE POPULAIRE
julho-agosto de 1955

---

[4] Contestei aqui a crítica a *Nekrassov*: é justo, pois, que eu aponte aqueles que a defenderam, fora de qualquer razão política: Morvan Lebesque em *Carrefour*, Henri Magnan em *Combat*. Se esqueço alguns, que me perdoem. [*Nota de Roland Barthes.*]

JÚLIO CÉSAR E *CORIOLANO*

As arenas de Nîmes são um lugar admirável. Não estou certo de que esse lugar seja feito para o teatro, pois, afinal de contas, as arenas formam um circo, não um palco, e talvez haja, no espírito dos promotores de festivais, certo abuso em confundir um teatro, ainda que fosse antigo, com arenas, mesmo romanas. Estou ainda menos certo de que esse gigantismo convenha a Shakespeare, apesar da romanidade das obras representadas. Isso obriga a apreciar o empreendimento de Hermantier em Nîmes mais como uma série de dificuldades enfrentadas do que como a exploração de um espaço favorável, como é o caso em Avignon.

É preciso, então, explicar como Hermantier utilizou o tamanho, muito pouco dramático, das arenas de Nîmes (vinte e cinco mil espectadores, parece). Hermantier, como de costume, abordou o problema de frente: longe de reduzir esse espaço desumano, longe de trapacear com as dimensões reais, fez dessa amplidão um dado constitutivo de seu espetáculo, e foi porque explorou a fundo esse defeito, com uma espécie de provocação consciente, que pôde triunfar dele. Guerreiros, mensageiros, portadores de tochas surgiam assim sem simetria dos pontos distantes dos gradis e da pista, nunca temendo deixar o público medir as variações extremas do campo visual; cada um tinha de percorrer trajetos imensos, e acontecia então algo paradoxal: longe de deixar às aparições sua ênfase habitual, essas andanças intermináveis acabavam por tornar a caminhada mais familiar, mais real: uma espécie de intimismo nascia dessas marchas de atores, captados ao mesmo tempo na intenção de seu papel e em seu gesto de homens. Acaso se pensa que nos nossos teatros comuns nunca vemos os atores andarem realmente? Dão apenas alguns passos, e ainda: regulamentados por um código artificial. Aqui, os atores eram obrigados mesmo a andar como homens, cada um encontrava, quisesse ou não, um andar pessoal, e finalmente o grupo, a coorte ou a malta se reencontrava totalmente variada, formada de seres vivos e individuais.

Nîmes – e esta é sua contribuição – impôs a Hermantier a busca de um estilo novo de figuração. O diretor teve de levar ao extremo, no caso, a maleabilidade do grupo; Hermantier recusa definitivamente a imagem de um estilo de agrupamento, global e interiormente fixo: cada um de seus figurantes se mexe, se distende, se abandona, vive por si mesmo, na preguiça e na liberdade: ele só se integra ao conjunto nas ações significativas do movimento coletivo. Segue-se que o material humano não é *composto*, mas *dirigido*; o espetáculo já não é uma seqüência de quadros vivos, mas sim a concreção orgânica de movimentos individuais que só se encontram concertados em momentos necessários: o espetáculo desliza num fluxo vivo e não por solavancos solenes, o tempo visual assume um caráter contrátil que o aproxima da vida e o afasta da retórica, vício primeiro das encenações de grande figuração. Hermantier tentou visivelmente retirar a figuração da trilha pictórica: seus atores e seus figurantes começaram a reintegrar o teatro, pois o teatro é feito de corpos humanos e não de silhuetas plásticas.

A fragmentação dos grupos, sua liberdade interna, a requisição dos movimentos concertados nos raros momentos significativos da ação, tudo isso é compensador sob uma condição: ser percebido do alto, de longe, de onde a imprecisão dos gestos, necessária à sua liberdade, se esfuma num desenrolar natural dos movimentos. Trata-se, pois, de uma encenação estritamente popular, que é preciso acompanhar de cima, onde os lugares são baratos. Posso dar testemunho à crítica, gentilmente colocada na pista ou ao redor, com propósito elogiável, que ela não viu direito *Júlio César* e, principalmente, *Coriolano*, um pouco injustamente malvisto; era necessário subir, aproximar-se da noite, da indivisão do público, e ter do espetáculo uma vista circular, a cavaleiro, e não mais frontal. O plano de referência das encenações de Hermantier situa-se no topo das arenas: era preciso ler o espetáculo céu contra palco, e não no nível do chão. É preciso felicitar Hermantier por ter dado à sua criação a própria óptica do galinheiro: o uso das arenas não podia se justificar senão submetendo o espetáculo à visão do público indiviso e não à visão separada do crítico: havia, pois, ali, uma coragem dedicada, por definição, ao silêncio.

Eu disse no início: não estou certo de que as arenas de Nîmes sejam feitas para o teatro, e não estou certo de que Shakespeare seja feito para um ar livre tão gigantesco. Mas estou certo de que exatamente essas impropriedades foram fecundas para Hermantier: elas lhe permitiram conceber de forma nova o problema por muito tempo esclerosado e desprezado do teatro de grande figuração.

THÉÂTRE POPULAIRE
julho-agosto de 1955

O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO

O círculo de giz caucasiano[1] é certamente uma das peças mais importantes do teatro de Brecht, que, entretanto, já conta com algumas obras-primas; sua amplidão, sua beleza, a mescla de simplicidade com sutileza de seu argumento, a generosidade de sua proposta, o sentido positivo de sua conclusão, a perfeição da encenação, tudo é feliz nessa obra, que realiza a dupla intenção do teatro de Brecht: despertar e alimentar a consciência política do espectador e, ao mesmo tempo, assegurar-lhe o mais franco prazer, pois o teatro é feito para alegrar.

A obra, composta à maneira de uma vasta narrativa, compreende na verdade três histórias diferentes, ligadas entre si por laços sutis. A primeira história é exposta no prólogo: dois colcoses caucasianos se disputam amigavelmente a exploração de uma terra: para quem ela deve ir? É a essa pergunta que responde a peça propriamente dita, representada diante dos trabalhadores dos dois colcoses, à maneira de uma moralidade. Essa moralidade é tirada de uma velha lenda chinesa, "um pouco arranjada", como diz maliciosamente um dos narradores: trata-se, na verdade, de um apólogo que não deixa de ter analogia formal com nosso julgamento de Salomão. Mas essa forma antiga recebe aqui um conteúdo novo, o que constitui seu valor. A própria peça se compõe, de fato, de duas histórias diferentes que só se juntam no fim e se esclarecem então com uma significação bem moderna.

---

[1] Encenação de Bertolt Brecht. O grupo do Berliner Ensemble estava em turnê em Paris (teatro Sarah Bernhardt).

A primeira parte da moralidade é ocupada pela história de Grucha, criada de cozinha do governador de Grusínia: Grucha, durante uma revolução palaciana, recolhe o filho do governador, indignamente abandonado por sua própria mãe: ela foge com ele, salva-o de mil ciladas e o educa com amor, até o dia em que uma nova revolução palaciana devolve os direitos à mãe natural da criança, que vem reclamá-la, para recuperar, aliás, cinicamente, a herança do marido, o governador decapitado. É nesse momento que se insere na trama da narrativa a segunda história da moralidade (por uma espécie de volta no tempo, procedimento narrativo a que o cinema nos tornou habituados): essa segunda história é, de certa forma, a biografia de um malandro sutil e simpático, Azdak, eleito juiz por uma reviravolta da situação; Azdak emite julgamentos saborosos, inesperados, conformes ao bom senso profundo, mas não à legalidade. Ora, é precisamente Azdak que terá de fazer a partilha entre as duas mães: a mãe segundo a natureza e a mãe segundo os fatos. Ele o fará mediante um símbolo bem material, o do círculo de giz: a criança disputada é colocada dentro dele e cada uma das mães deve puxá-la para si. Naturalmente, é Grucha, a mãe segundo o coração, que deixa ir a criança, de medo de machucá-la, e é a ela que Azdak a entrega, dando assim aos camponeses dos colcoses o exemplo de um julgamento fundamentado não em um direito formal e eterno, mas na compreensão exata da História.

Ao longo desse fio narrativo, a obra desenvolve episódios dramáticos de uma força e de uma vida admiráveis: ora cômica, ora terna, ora vingadora, ora maliciosa, mas sempre profundamente calorosa, a peça seduz continuamente por uma humanidade autêntica, que nunca se presta às imposturas dos "bons sentimentos", mas sabe encontrar em cada situação o caminho de uma moral concreta, de uma solidariedade efetiva, e não nominal, entre os homens. Citarei alguns grandes momentos, cujo brilho foi particularmente sensível para os espectadores parisienses: a fuga de Grucha nas montanhas, de uma ternura tão rude, tão pouco melodramática e, no entanto, tão pura: a cena do riacho, onde Grucha e seu noivo, o soldado Simão, se encontram num diálogo de um pudor estupendo; o casamento de Grucha com um camponês falsamente moribundo, quadro cuja verve e sátira acarretam um riso libertador; a eleição de Azdak pelos Couraceiros, em que o caráter de Azdak, pedra de toque do edifício dramático, se desenha com muita sedução.

Naturalmente, uma certa crítica, impossibilitada de negar o sucesso do espetáculo, apressou-se em acusar o lado formal, para escamotear melhor o conteúdo político. Deformação contra a qual protestam, não somente toda a vida de Brecht, toda a sua obra e seu pensamento, mas também os próprios temas do *Círculo de giz*, visivelmente alimentados pelas lições do materialismo dialético. Há, primeiro, o tema da bondade, daquilo que Brecht chama na própria peça de "terrível tentação da bondade". Como, numa sociedade má, ser bom sem fazer o jogo dos maus? Essa é uma questão que está em quase todas as peças de Brecht: existe quase sempre, na origem do teatro de Brecht, um ato bom, generoso, assumido espontaneamente por um ser pobre, oprimido; e a obra consiste exatamente em nos mostrar como esse ato é pouco a pouco abafado ou eliminado pela lógica implacável de uma sociedade bárbara. Também Grucha cedeu à terrível tentação da bondade e, sem o julgamento de Azdak, não escaparia de ser esmagada pelo direito formal dos senhores. Azdak é de fato a personagem que dá o significado positivo à peça; é ele quem "retoma", por assim dizer, a perigosa tentação da bondade, à qual cedeu Grucha: ele só pode fazê-lo, aliás, à custa de uma "ilegalidade": numa sociedade má, onde o direito formal não passa de uma hipocrisia a serviço dos poderosos, só um juiz malandro pode prestar uma justiça justa. A personagem de Azdak explicita de modo brilhante a idéia de que à noção de Justiça eterna e mistificadora é necessário opor uma Justiça concreta, adaptada às próprias contradições da História. Existe, finalmente, no *Círculo de giz*, uma última e grande lição, a mesma dada pela moralidade aos camponeses dos colcoses: é o trabalho, não o direito, que fundamenta a propriedade; a terra pertence a quem melhor a trabalha; a natureza deve submeter-se às necessidades dos homens.

Essa grande obra é, pois, uma obra de reconciliação, e até os elementos propriamente bárbaros do mundo descrito aqui por Brecht têm um aspecto bem mais caricatural do que horrível. Toda a encenação, ao mesmo tempo brilhante e refletida, visa a uma felicidade do espectador: as máscaras desambientam certamente; mas também fixam na sátira os traços dos poderosos ou de seus criados; as cortinas de cena, leves, aéreas, as cores das indumentárias, ao mesmo tempo douradas e abafadas, a iluminação finalmente, muito pura e igual do começo ao fim da peça, sem nunca um efeito de claro-escuro, tudo isso dá à obra a distância de uma velha lenda muito clara, que nos é representada com verdade e beleza, sem que nunca tenhamos a tentação de nos perder no pitoresco ou no melodrama. Os atores são todos admiráveis, a imprensa toda deu destaque a isso: sua arte também participa dessa clareza e dessa simplicidade soberanas, que comovem tanto mais quanto tocam o espectador sem o obscurecer e lhe deixam toda sua liberdade de julgamento.

O sucesso do *Círculo de giz* foi total. Isso não quer dizer que certas aprovações não se basearam no mal-entendido. Mas pouco importa. O que é importante é que Brecht e o Berliner Ensemble tenham, pela segunda vez, conquistado o grande público parisiense e que esse teatro "capital" se implante cada vez mais entre nós.

EUROPE
agosto-setembro de 1955

A QUERELA DA CORTINA

Havia uma cortina de palco em nossos teatros clássicos, e, se havia, em que momento do espetáculo era utilizada?

Aí está uma dessas questões de erudição, de aparência muito bizantina, e que provocam sorriso até o dia em que se percebe que engajam não somente toda uma época, mas também a nós mesmos, na medida em que somos solidários de maneiras de pensar e de ver muito antigas. Exatamente sobre esse módico tema da cortina do palco, já se polemizou largamente, no momento das primeiras encenações de Vilar no Palais de Chaillot, opondo o palco aberto do teatro popular ao palco fechado do teatro burguês, o que prova que isso pode ser um assunto muito atual.

Ora, eis que um excelente livro: *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique* [Origem e evolução da dramaturgia neoclássica], de Georges Védier, nos permite tirar essa querela das simplificações polêmicas e dar-lhe finalmente um contexto histórico sólido e matizado.

A tese de Védier é a seguinte (estou simplificando-a ao extremo): a cortina de palco existia nos nossos teatros clássicos desde 1640; mas essa cortina não baixava no intervalo: muitas vezes levantada vários minutos antes da entrada dos primeiros atores, não excluindo forçosamente a presença de janotas nas beiradas do palco e combinando muito bem com o cenário simultâneo herdado do teatro medieval, a cortina não vinha contrariar em nada a estrutura unitária do teatro clássico; ela não era absolutamente esse instrumento de mudanças de tempos e de lugares que vemos nela hoje. Foi preciso esperar o início do século XIX e o advento do romantismo para que a cortina fosse baixada entre cada ato e servisse para esconder as trocas de cenários.

Portanto, durante cerca de dois séculos, a cortina não teve a função de álibi que nosso teatro moderno lhe reconhece unanimemente: a cortina não escondia, não jogava com um segredo, como em nossos dias, não era ainda o instrumento especioso da mentira pseudo-realista. Tinha visivelmente outra função, mais bem acordada, sem dúvida, com a mentalidade geral do espectador clássico.

Qual função? É a origem italiana da cortina que nos dá a resposta. O nascimento da cortina nos palcos italianos, no início do século XVI, coincidiu com a difusão da *perspectiva* (nascida no século anterior) no cenário: o palco se torna cada vez mais uma realidade pictórica: a perspectiva, a invenção do arco de proscênio, o escurecimento da sala, a iluminação mais intensa do palco, tudo isso faz doravante do espetáculo um verdadeiro *quadro* cênico.

Ora, é essa ilusão propriamente pictórica que a cortina vem completar. Ela própria muitas vezes pintada, é a superfície de uma ilusão exatamente enquadrada: está encarregada de *revelar* o cenário ao mesmo tempo como uma aparição mágica e como uma obra de arte.

Aí está uma oposição preciosa, pois define duas mentalidades, duas "ideologias" muito diferentes. No palco clássico a busca da ilusão não excluía absolutamente a própria exibição dos procedimentos ilusionistas; o público clássico exigiu, durante muito tempo ainda depois da instituição generalizada da cortina de palco, a troca dos cenários feita à sua vista. Vale dizer que aqui a cortina era essencialmente o instrumento, não de uma mentira, mas de um transporte; era *signo* de um sonho, de uma magia abertamente buscada; era preciso que o palco aparecesse magicamente (era essa a função da cortina) e que se transformasse, não menos magicamente, à vista (é por isso que a cortina não era baixada nos entreatos).

Ao contrário, a cortina burguesa não quer uma representação poética; ela exclui da ilusão cênica tudo aquilo que poderia trair sua artificialidade: a cortina *não abre* sobre um sonho declarado; ela *esconde* a preparação da mentira teatral: ela é, digamos, o instrumento de uma ilusão negativa.

Essa história da cortina explica aliás muitos outros fatos de mentalidade. A análise de Védier permite, por exemplo, arruinar o preconceito ainda freqüente, creio eu, segundo o qual a regra das três unidades teria sido apenas uma espécie de contingência formal, uma ascese escolástica imposta artificialmente por alguns teóricos (os "intelectuais" de então). Na verdade, a continuidade da ilusão visual foi uma verdadeira exigência estética de todo o público da época; a sobrevivência do cenário simultâneo, a regra das unidades de tempo e de espaço e o uso clássico da cortina (levantada de uma vez por todas) excluem, *ao mesmo título*, o fracionamento da ilusão; a unidade visual da representação acarreta sua unidade lógica: quase poderíamos dizer que as regras são uma propriedade constitutiva do olhar clássico.

Não sei se consegui captar um pouco a riqueza do livro de Georges Védier: é, creio eu, um bom exemplo dessa conjunção rara da erudição com a síntese, de que a história do teatro é tão pobre, infelizmente. Jean Duvignaud já analisara as implicações ideológicas profundas do palco à italiana (em seu *Büchner*); os trabalhos de Védier vêm dar-lhe razão. Seria preciso que essas pesquisas que visam a colocar radicalmente em relação a forma teatral e a história dos homens sejam vulgarizadas, ampliadas, seguidas pelo público de teatro. Tudo o que pode nos persuadir da extraordinária plasticidade do fato teatral, tudo o que pode nos convencer de que o teatro não é eterno, mas que cada uso dramático, mesmo o mais simples e o mais "natural", é a expressão de uma ideologia definida e total, tudo isso é útil, porque tudo isso equivale, afinal de contas, a recolocar o teatro em nossas próprias mãos: vemos que não há, na verdade, nenhuma lei "psicológica" que limite sua transformação. Portanto, quanto melhor conhecermos a história do teatro, mais teremos poder sobre seu futuro.

FRANCE-OBSERVATEUR
3 de novembro de 1955

MARIVAUX NO TNP

Experimento a mais intensa admiração por *Le Triomphe de l'Amour* [O triunfo do amor]. Talvez por ser um Marivaux, por assim dizer, sem *marivaudage**, uma dessas obras-limite de que falava Thibaudet a propósito de *La Vie de Rance* ou *Bouvard et Pécuchet*, que um escritor é forçado a escrever uma vez na vida, um pouco contra seu público e contra sua lenda. O *marivaudage* clássico é o jogo de dois seres que estão sempre no limite extremo de se conhecer e se esgotam em dizer aquilo que sabem perfeitamente. No *Triomphe*, nada disso (a não ser episodicamente, entre os dois namorados): o *Triomphe* não é um teatro do reconhecimento, é um teatro da posse, um teatro demiúrgico, em que todo acontecimento e todo desfecho dependem da ciência e da onipotência de uma só personagem, cuja arma soberana é aqui a Mentira.

---

* Galanteria em linguagem afetada ou rebuscada. (N. do T.)

Somos assim remetidos a um teatro ao mesmo tempo mais simples e mais terrível. O *marivaudage* clássico pode definir-se como a volúpia de uma roçadura verbal. Ao contrário, o que está de imediato em jogo no *Triomphe* não é um encontro, um reconhecimento recíproco, é uma apropriação solitária, são os meios irresistíveis de garanti-la para si. Nesse caso, a linguagem não acaricia, ela arrebata, tem uma função construtiva, cativante.

E, no fundo, aí está o teatro total: as implicações, os riscos são aqui absolutamente materiais, engajam o próprio corpo das personagens; o desejo da felicidade, a avidez torrencial do prazer explode, "triunfa" em todo o procedimento de Phocion (a princesa travestida que conduz o jogo); a reunião dos amantes é dada aqui como um céu absoluto, que justifica todos os meios; nenhuma complicação, nenhum fracasso, nenhuma sublimação é encarada: tudo se dobra à exigência do prazer, o mundo inteiro é arrebatado por um movimento irresistível e sem nenhum retorno intermediário (contrariamente às outras peças de Marivaux) rumo a esse *Triunfo do Amor*, que é, com toda evidência, um verdadeiro triunfo dos sentidos. O mesmo acontece com os fracassos: são de uma crueldade total, porque totalmente carnais: o Sábio e a Virtuosa são impiedosamente confrontados com a mais dura das evidências, a de sua idade física: é a própria carne deles, e não sua filosofia, que os deixa fora do *Triunfo do Amor*.

Todo o jogo é aqui entre corpos jovens e corpos velhos. A juventude é nesse caso um conceito tão triunfante que tira do travesti toda ambigüidade: já não há homens nem mulheres, há *jovens*. Em suma, é um teatro muito menos psicológico do que poderíamos acreditar; sua linguagem não exprime de forma alguma uma interioridade, é um procedimento de caça; a ação das personagens não é recuperada no plano da "alma", mas no plano de uma felicidade totalmente material.

Vilar captou e restituiu admiravelmente esse Marivaux "materialista" e, a meu ver, com muito mais audácia do que parece ao primeiro contato. Se a palavra *realismo* não tivesse sido depreciada com tanta freqüência a propósito dos quartos de carne de Antoine, aqui é que deveria ser empregada, pois Vilar deu em Marivaux o real e não o mito. Isso é um progresso imenso, pois não há realmente autor mais mistificado, mais sofisticado por nossos diretores de teatro do que Marivaux. Talvez ainda existam, aqui e acolá, alguns danos do "estilo", alguns confeitos, alguns exibicionismos, algumas arlequinadas, mas nada disso é muito grave: o essencial triunfa, que é a franqueza total da encenação, em que, pela primeira vez, nada é escondido, nada é subentendido, nada é confiado ao olhar cúmplice para a platéia.

O gênio de Vilar está em ter entendido que, sendo toda a mentira aqui abertamente entregue à linguagem, era absolutamente inútil representar Marivaux – ou pelo menos aquele Marivaux – ambíguo, e que era preciso, ao contrário, representá-lo claro, franco até o fim (Maria Casarès é, aqui, uma admirável atriz, um monstro de clareza carnívora), e, contrariamente ao que acreditam nossos professores de bom gosto burguês: *sem pudor*.

E esse Marivaux representado a céu aberto, esse Marivaux representado *totalmente*, sem açúcar e sem suspiros, sem alcovas e sem choros retidos, esse Marivaux continua sendo o autor menos vulgar de todo o teatro francês.

FRANCE-OBSERVATEUR
2 de fevereiro de 1956

NOTA SOBRE *AUJOURD'HUI*[1]

1º Parece que atualmente nossa literatura e nosso teatro não conseguem escapar deste dilema: produzir obras bendizentes ou revoltadas, como se não houvesse outra saída estética para as infelicidades humanas a não ser a Ordem ou o Protesto. A própria Revolução não conseguiu *informar* uma obra de arte, exceto, talvez, no cinema (alguns Pudovkin) ou nas últimas obras de Brecht.

2º *Aujourd'hui* [Hoje][2] levanta um problema ideológico novo: o de um assentimento ao mundo, postulado fora dos álibis e das mistificações humanistas. Esse problema novo tem uma evidente virtude dialética, pois que aqui o enfrentamento maniqueísta do Mal capitalista com o Bem revolucionário não é negado, mas *afastado* (no sentido em que a perspectiva afasta um objeto, sem por isso mistificá-lo). A novidade da obra está, paradoxalmente, em se situar em certo *aquém* dos conceitos ideológicos, sem nunca, entretanto, fazer dessa restrição uma irresponsabilidade. Até agora, despolitizar o real era sempre uma maneira de politizá-lo em benefício da opressão. Eis uma tentativa para oferecer um real cuja política seria de certo modo a linha superior e diacrítica. Um novo tipo de acomodação ao real é proposto: a obra é nisso *justa*, pois outras tentativas, aquelas que precisamente reconhecemos como válidas hoje, atestam em nossa arte *uma crise da profundidade.*

---

[1] Texto datado do dia 9 de abril de 1956, que permaneceu inédito, esquecido pelo autor, reencontrado em 1977 por seu destinatário, Michel Vinaver, e publicado pela primeira vez em *Travail théâtral*, nº 30, janeiro-março de 1978.

[2] *Aujourd'hui* foi o título que Michel Vinaver deu inicialmente à sua peça *Les Coréens*, montada na França por Jean-Marie Serreau e por Roger Planchon. [*Nota de Roland Barthes.*]

3º A saída dialética sugerida aqui é uma *linguagem nova.* É preciso entender essa palavra no sentido amplo, como uma descoberta e uma conversão da palavra, que acarreta um novo *uso* do real[3]. Tal conversão não exclui forçosamente a plenitude política. Encontraríamos um exemplo disso na conversão de "linguagem" operada recentemente entre a Rússia de Stálin e a de Kruchov, que desde já se vê afetar *todo* o real. *Mutatis mutandis*, *Aujourd'hui* tenta certa linguagem do assentimento, noutra situação diríamos: da *coexistência*, não sendo essa palavra tomada aqui no sentido restrito da política internacional, mas no sentido geral de: depósito do "ressentimento", *correção* no reconhecimento do caráter *imediato* do real (*Aujourd'hui*, como o título indica, dá o presente como uma matéria *imediatamente* estruturável e contradiz o dogma tradicional da Revolução como duração essencialmente escatológica).

---

[3] Uso deve entender-se aqui no sentido brechtiano: "Aquilo de que necessito é um novo grande uso que vamos imediatamente instituir: o uso que consiste em refletir de maneira nova em cada situação nova" (Neinsager). [*Nota de Roland Barthes.*]

4º Esse assentimento parte aqui de posições desmistificadas. Nele a desmistificação é constante, mas constantemente indireta, porque, de certa forma, *adquirida*. Esse caráter "distanciado" da desmistificação é, à primeira vista, desanimador, porque nós, franceses que vivemos numa ordem política quase tão atrasada quanto a da Restauração, estamos fascinados pela positividade embriagadora dos temas de desmistificação (Sartre, por exemplo). Brecht também sofreu essa fascinação, no início: em *Um homem é um homem*, não pode evitar representar o Exército. Mas em *Aujourd'hui* a ordem militar, por exemplo, é desmistificada pela própria ausência: nunca tendo estado em relação direta com um Exército-fantasma, o grupo dos soldados franceses distancia sem cessar uma condição ridícula: Galy Gay desmistificava a militaridade assumindo-a caricaturalmente: os soldados de *Aujourd'hui* desmistificam-na perdendo-a continuamente (no fim, eles realizam a própria essência dessa perda trocando seu uniforme pelo do "inimigo").

5º O próprio assentimento não é aqui mistificador, na medida em que as personagens (creio que seria melhor habituar-se a dizer francamente: os atores) não são "papéis", suscetíveis de ser individualizados, politizados, historicizados. O que garante sua "inocuidade" é exatamente serem eles *irreconhecíveis*: eles estão deliberadamente além ou aquém da positividade e da negatividade: eles *são*, cortando assim qualquer recurso ao adjetivo (por exemplo, não há diferença entre os soldados franceses e os aldeães coreanos). Creio que essa uniformidade (seria mais correto dizer *essa conformidade*) será na obra (e principalmente na obra representada) o que encontrará maior resistência inconsciente, até mesmo da parte dos atores. Seria preciso, entretanto, que tudo, na representação, ajudasse o espectador a resistir à positivação *psicológica* do assentimento. A "personagem" de Ir-Won (pois este é mesmo uma personagem) é instrutiva a esse respeito: é o único "papel" da peça; é por isso que é imediatamente a ele que nos agarramos: ele tranqüiliza, a despeito de seu caráter negativo, porque, precisamente, permite logo de início uma tomada "psicológica"; o perigo é, evidentemente, construir, a partir daí, os outros coreanos como papéis psicologicamente positivos. A verdade é que há oposição, não entre uma positividade de uns e uma negatividade de outros, mas entre uma ordem do valor (Ir-Won) e uma ordem da constatação, da existência.

6º Diante de um possível mal-entendido sobre o "papel" de Ir-Won, há, correlativamente, um mal-entendido provável sobre a "personagem" de Belair. Seria preciso que a representação dissuadisse o espectador de tomar a "passagem" de Belair para a "coreanidade" como uma "conversão" do falso ao verdadeiro, mas o convencesse, ao contrário, de que se trata da reintegração de certa lisura humana, de certa *correção* de existência, não de um mundo verdadeiro no sentido conceitual do termo, mas de um mundo *constatado*. É esse *aquém* da moral política que se trata de tornar sensível, sem o que o espectador ficaria autorizado a reclamar uma politização mais explícita do passado ideológico dos "voluntários". Longe de se deixar transformar em matéria de desabono, esse silêncio do passado deve, ao contrário, ter um papel positivo: deve conduzir firmemente o espectador à estupefação de um mundo *sem apelo.* É necessário que cada um compreenda que esse silêncio está presente para desacreditar, ou pelo menos surpreender, a própria idéia de conversão.

7º Assimilar *Aujourd'hui* ao teatro brechtiano é tão estúpido quanto é legítimo confrontar esses dois teatros. O que eles têm em comum é ter eliminado, de imediato, e no início, certo número de impasses em que nosso teatro ainda está embaraçado; é também, identidade mais positiva, descrever as relações humanas como relações ao mesmo tempo *políticas* e *substanciais* (por exemplo, poderíamos dizer que, em determinado sentido, o tema de *Aujourd'hui* é certa concentração dos homens em torno do alimento como substância). Mas o *gestus* dos dois teatros é profundamente diferente: o teatro de Brecht é, na maior parte, e precisamente em seu âmago, subjetivo, psicanalítico, um teatro apocalíptico da desmistificação. *Aujourd'hui* prefigura um teatro da reconciliação, do qual, em Brecht, somente o prólogo – admirável – do *Círculo de giz* dá uma idéia. A "sensibilidade" nova em relação ao real implicada por *Aujourd'hui* teria parecido totalmente impossível há alguns anos. Mas as mudanças acontecidas na URSS desde a morte de Stálin, na medida mesmo em que parecem querer transtornar não somente uma política, mas, o que é muito mais importante, uma *linguagem*, dão a essa voz o som de um *problema possível*, aquele, por exemplo, de certa "franqueza" ou transparência como fundamento ontológico das relações humanas: novas categorias, novos comportamentos, até agora sem nome, estão, talvez, à vista; talvez tenha chegado o tempo de "mudar os usos", de fundar um novo "grande uso".

9 de abril de 1956

LE PLUS HEUREUX DES TROIS[*]

O recurso a Labiche é um fenômeno sazonal do teatro parisiense. Ora, há anos, representa-se Labiche da mesma maneira, quer seja por Barsacq, por Vitaly, ou, hoje, por Postec: mesmas indumentárias estilizadas até o absurdo, mesmo revirar de olhos, mesma ênfase no cômico, mesmo recurso aos mecanismos extravagantes do riso: existe agora uma verdadeira retórica das encenações de Labiche, intermediária entre a vanguarda e o Boulevard: tudo isso, com o aval dos críticos sob o nome de teatro do *bom humor*, constitui uma dramaturgia tão convencional e tão codificada quanto a de Racine na Comédie-Française.

O princípio dessa retórica (os historiadores deveriam dizer-nos de quando ela data) é o irrealismo. Labiche, sob pretexto de divertimento, torna-se abstração pura. O processo é muito simples: Labiche é cuidadosamente dissolvido no mito 1900; sabe-se que esse mito sempre funciona como um álibi de irresponsabilidade: de tanto ser uma *época*, 1900 é tudo, menos uma História; sua função é vacinar a História real por uma pequena inoculação de *época*. A caricatura estética de 1900, de que nossa modernidade é tão ávida, é um pouco o que toda filosofia da História é para a História: um álibi, uma evacuação discreta do real em benefício de suas aparências. Reduzindo 1900 a um *estilo* que fixaria inocentemente em si a essência da época, de modo que 1900 já não apareça senão como uma fantasia ligeiramente extravagante[1], nossos artistas se entendem para eludir a própria realidade desse tempo. Ora, precisamente, Labiche no estado puro, Labiche no texto, está repleto dessa realidade, pois a "leviandade" nunca é incompatível com a "significação"; seu teatro manifesta relações humanas perfeitamente históricas, que nada têm de platônico: relações entre marido e mulher, relações do casal com amigos, relações dos patrões com os serviçais, dos velhos com os jovens, dos testadores com os herdeiros, todas essas relações interiores à família burguesa do Segundo Império, a dramaturgia do "bom humor" no-las escamoteia cuidadosamente. Sempre em nome da Santa Futilidade (pois o imperialismo do não-engajamento é mais violento ainda do que o do engajamento, que, pelo menos, não se contradiz), como se a história mais clássica do teatro não nos ensinasse que a Comédia é o gênero privilegiado das essências históricas e que são os tipos reais que mais fazem rir: desmistificar é sempre hilariante, exceto, é claro, para os aproveitadores da mistificação.

---

[*] O mais feliz dos três. (N. do T.)

---

[1] Lembro que 1900 é também a época dos massacres de grevistas pela tropa (Fourmies, Martinica, Châlons-sur-Marne, Raon-l'Étape, Draveil-Vigneux, Villeneuve-Saint-Georges), da colonização de Madagascar, das fomes na Índia, do caso Dreyfus, dos *pogrom* da Rússia meridional etc.; em suma, é visível, bagatelas que dão a medida de uma época perfeitamente "irreal"! [*Nota de Roland Barthes.*]

É verdade que o irreal pode fazer rir: é certo que, sob a influência dos *crazies* americanos (através do filme, do espetáculo de cabaré, e sabe-se tudo o que os novos Labiche devem ao estilo "Rose Rouge"*), desenvolveu-se na França uma comicidade do extravagante. É essencialmente uma comicidade de linguagem (ficando entendido que alguns gestos também são linguagem), e muito exatamente aquela comicidade que consiste em abstrair a linguagem de sua sociabilidade natural, em colocar as palavras em conflito de lógica com as situações em que são proferidas. É essa comicidade que nossos diretores tentam revelar em Labiche; supra-realizam-no com exagerado esforço, inserem-se todas as palavras extravagantes, as reduções absurdas, as ingenuidades enormes e deliciosas do texto. Mas, quanto a mim, estou persuadido de que a irrealidade dessa linguagem seria muito mais cômica se fosse buscada no fundo real das relações sociais, ao passo que aqui há um absurdo a mais: por um artifício suplementar, as palavras extravagantes são extraídas de um contexto que é, ele próprio, artificializado; é Absurdo sobre Absurdo, tão grande é em nossos artistas a preocupação medrosa de mastigar para o espectador a sua intelecção, dar-lhe tão grandes, tão numerosos quanto possível os signos do Absurdo. Sem dúvida, ri-se aqui e acolá, quando o conflito absurdo da linguagem e da situação surge, quando os dois lugares da distorção lógica coincidem: mas são momentos excepcionais, antológicos; no resto do tempo, quando só subsiste a versão artificialmente absurda de uma sociedade realíssima, as pessoas se entediam, esperam "a palavra", ruminam a futilidade gratuita do espetáculo, todo esse acréscimo de puerilidade que nossos diretores, zeladores por demais servis da Distração, impõem a um texto, elementar, por certo, mas *verdadeiro.* E finalmente é o próprio absurdo que se embota: a distorção da linguagem e das situações seria infinitamente mais corrosiva se essas situações permanecessem reais, plausíveis, garantidas pela estrutura histórica de que fizeram parte; as heranças, os adultérios, os serviçais, as visitas burguesas, tudo isso existiu, existe *fora* do teatro. E é preciso que sempre haja no palco uma remanência sensível desse alhures: o teatro deve ser não o real, mas a memória do real. Por mim, rio pela farsa, não pelos *signos* da farsa.

---

* Rose Rouge é o nome de um cabaré; há também um filme com esse título, cujo enredo gira em torno de como atrair os clientes de cabaré por meio de um programa sedutor. (N. da R.)

Penso ter dado a entender que o que contesto no espetáculo de Robert Postec é sua escolha, não o talento, que é real em todos. Mas sonho, como num espetáculo de vanguarda, com um Labiche realista: as "palavras", os "gestos" de Labiche recolocados no teatro de Becque (as atrizes de Postec pareceram-me melhores do que os homens, por representarem mais rente à "fineza" mundana do teatro burguês), isso seria talvez de uma comicidade muito mais forte do que essa exploração já tradicional de um Labiche irreal, no qual nossa burguesia investe uma vez mais sua tentação de irresponsabilidade.

THÉÂTRE POPULAIRE
julho de 1956

LA LOCANDIERA

Vi representar muitas vezes *La Locandiera*[*] na França. Desde que Copeau montou-a no Vieux-Colombier, é uma peça que tentou várias companhias jovens. A última *Locandiera* parisiense era de Bernard Jenny: móveis desciam do teto, ajudantes de palco trocavam os cenários e todos os atores se consideravam Arlequim: a crítica proclamara ser um "achado", noção que substitui muitas vezes na França a idéia de encenação.

A *Locandiera* de Jenny resumia bastante bem todas as *Locandiera* francesas: um estilo que tem todos os sinais espetaculares da vivacidade, se não a própria vivacidade, cores ácidas (como se o ácido fosse fatalmente o modo colorido da rapidez), valetes espertos que não podem carregar uma bandeja (sempre vazia, aliás) sem fazer acrobacias, em suma, a retórica daquilo que se acredita ser ainda, na França, a *italianidade.* Todas as francesas são ruivas, dizia o inglês da lenda. O mesmo acontece com nossos homens de teatro, com nossos críticos, toda peça italiana é uma *commedia dell'arte.* Proibido no teatro italiano ser outra coisa que não vivo, espiritual, leve, rápido etc.

---

[*] Comédia de Carlo Goldini (1753). (N. da R.)

Nossa crítica achou a *Locandiera* de Visconti muito pesada, muito lenta. Que decepção, que escândalo até, que esse grupo italiano não represente *à italiana*: indumentárias e cenários refinados, profundos, discretos, numa palavra, contrários àquele vitríolo dos verdes e dos amarelos que *significa* para os franceses toda arlequinada italiana; uma encenação quase realista, feita de silêncios, de episódios prosaicos, em que os objetos familiares (o molho que se despeja, a roupa que se passa) aprofundam a duração teatral como numa peça de Tchekhov. Em suma, Visconti arriscou aí aquilo que mais podia chocar nossa crítica: representou *La Locandiera* como uma peça burguesa. Desapareceu a eterna Commedia dell'Arte! Logo repreenderam esse italiano tão pouco nacional: que ele venha, pois, à França, aprender com Bernard Jenny lições de italianidade.

Ora, o partido tomado por Visconti não é nada gratuito. Goldoni não é um autor de *commedia dell'arte.* Sem dúvida, ele ainda utiliza alguns esquemas degradados dessa forma anterior de teatro (assim como Molière), mas sua arte anuncia intensamente a comédia burguesa. Em *La Locandiera* mesmo, os tipos "caracteriais" do teatro improvisado cedem lugar a tipos "sociais" (o nobre arruinado, o novo-rico); e as relações "sentimentais" já não decorrem de uma simples mecânica das situações (raptos, seqüestros etc.); elas já estão *mediatizadas*, de certo modo, por objetos reais, vivendo uma existência totalmente material e funcional; e foi isso que Visconti valorizou de maneira notável; é *através* do exercício de um lar que o amor se representa; é *através* do molho suculento que lhe servem que o Cavaleiro sucumbe a Mirandolina; é *através* do ferro de passar que deve trocar que Fabrício afirma sua superioridade sobre o Cavaleiro. Substituindo justamente a retórica vazia de uma italianidade atemporal, o Goldoni de Visconti nos concerne afinal na medida mesma em que está situado historicamente, no alvorecer dos tempos modernos, nesse momento em que a afetividade humana, por mais encarnada que seja ainda em tipos, começa, entretanto, a se socializar, a se tornar prosaica, a deixar a pura álgebra das "combinações" amorosas para se engajar, se comprometer numa vida objetiva, a do dinheiro e das condições sociais, dos objetos e do trabalho humano. Deveríamos estar familiarizados com esse momento da história, nós que possuímos em Molière o próprio exemplo de um teatro onde a Natureza é exatamente um compromisso de essência humana e de condição social.

Esse tema do objeto é muito importante, e não é, certamente, inconsciente em Visconti, que falou dele na entrevista que deu a *Bref*: por toda parte onde ele está presente em Tchekhov, em Brecht, em Adamov do *Ping-Pong*, estamos diante de um teatro da mediatização, quer dizer, de uma arte em que o real, longe de ser o signo de uma essência, é o próprio obstáculo através do qual o homem se faz. Mas nossa crítica não gosta nada desse teatro do objeto: ou ela o nega (não *quer* ver que, em Brecht, o objeto é fundamental, o que lhe permite, no melhor dos casos, negar toda diferença entre Brecht e o Teatro Eterno), ou ela o sublima: seria necessário para ela, a qualquer custo, que o aparelho caça-níqueis do *Ping-Pong* fosse outra coisa, muito mais do que um aparelho caça-níqueis. É porque ela não quer saber, de modo algum, de um teatro realista: só tolera o real sob a forma do símbolo, quer sempre que por trás da matéria haja o Espírito, que por trás da História haja a Eternidade, que por trás das situações humanas haja a Natureza: ela não quer saber de um homem que se faz, quer um homem já feito. É por isso que reserva seus louvores para as *Locandiera* francesas, *irrealizadas* por uma pura retórica da italianidade; e é por isso que Visconti a decepcionou: ela não pôde espiritualizar sua *Locandiera*, evaporá-la na irresponsabilidade de uma representação; algo nesse espetáculo lhe resistiu, o que faz exatamente seu valor: seu realismo.

THÉÂTRE POPULAIRE
setembro de 1956

AUJOURD'HUI OU *LES CORÉENS*

Em Lyon, o Théâtre de la Comédie, dirigido por Roger Planchon, apresenta a primeira peça de Michel Vinaver: *Aujourd'hui* [Hoje] ou *Les Coréens* [Os coreanos]. É uma peça bonita e rica em problemas. Eu gostaria de dizer por que esse espetáculo, quaisquer que sejam suas imperfeições de detalhe, me parece importante e novo.

De que se trata? É a guerra da Coréia. Um pequeno grupo de voluntários das forças francesas patrulha vagamente em matagais da Coréia do Norte. Um deles, ferido, perdido, é recolhido por uma menina coreana, que o leva à sua aldeia, onde os camponeses o acolhem; o soldado escolhe ficar entre eles, com eles. *Escolher* é pelo menos nossa linguagem. Não é exatamente a de Vinaver; de fato, não assistimos nem a uma escolha, nem a uma conversão, nem a uma deserção, mas antes a um assentimento progressivo: o soldado aquiesce ao mundo coreano que descobre; livre de um passado de soldado e de "voluntário" demasiado irreal para pesar, ele segue uma espécie de tropismo, vai aonde há humanamente claridade e calor. A peça alterna as duas humanidades, a dos soldados, resíduo do mundo absurdo do exército, e a dos coreanos, meio camponeses, meio soldados, que habitam o mundo do real.

Será que *Aujourd'hui* é uma peça política? Não, se a política for o discurso, a profissão de fé, a tese, uma opção incisiva por uma forma de regime: as personagens de Vinaver nunca falam de política. Sim, plenamente sim, se a política consistir em encontrar as relações reais dos homens, desembaraçadas de toda "decoração" psicológica. Por exemplo, Ir-Won, o coreano colaboracionista, define-se essencialmente pelas rações alimentícias que recebe contra toda a sua aldeia; da mesma forma, aquilo a que o soldado perdido diz sim não é a uma "ordem" nova, a uma ideologia, a uma causa, é à sopa comum, ao alimento (o arroz: é importantíssimo), à correção das relações humanas numa sociedade calma, séria, onde a palavra é nobre porque nunca é um gesto, mas um ato que fica no nível das coisas, as produz, as consome e as saboreia. E, do lado dos soldados, tudo é tão imediato, tudo é tão concreto: se um deles levantou a mão e se apresentou como voluntário para uma patrulha de reconhecimento, foi "porque não podia suportar o silêncio". Será um teatro realista? Não, mas é um teatro objetivo, tão afastado, sob esse aspecto, da ladainha jdanoviana quanto do psicologismo burguês; e essa visão do real é algo novo, creio, em nosso teatro francês.

Vinaver eludiu intencionalmente a dimensão "realista" de sua obra: seus voluntários franceses não têm história, não têm "determinação": não sabemos nada deles, a não ser que um era motorista de táxi e que se alistou na Coréia "porque há trânsito demais em Paris". O que sua obra propõe é, pois, um mundo sem apelo, onde o homem possa se harmonizar com o real, como com um objeto imediato, sem ter de nomear seu passado (donde o título: *Aujourd'hui*). Esses coreanos, mundo abertamente positivo, são do Norte, não são aqueles de Syngman Rhee; entretanto, o que ele descreve não é um regime ou um combate, é um modo moral de existência, a concordância de uma comunidade com os objetos plenos, concretos de sua vida cotidiana, uma sabedoria que recebe, de certo modo, o aval da política mas não é explicitamente produto dela.

Aujourd'hui não se liga em momento algum ao teatro burguês e, no entanto, parece romper com as premissas mais válidas da arte revolucionária (a de Brecht, por exemplo), que são sempre de ordem polêmica, desmistificadora. Talvez tenha sido essa contradição o que causou dificuldade para Planchon em sua encenação; ela tem todas as qualidades habituais do trabalho de Planchon: o rigor, a sutileza, o tato, o sentido das significações, a exigência de mostrar as relações reais (e não psicológicas) entre as personagens. Mas pareceu-me que Planchon não se entregava completamente à obra, que lutava contra ela, tentava continuamente dar-lhe um alicerce ideológico, que seu clima justifica, não sua linguagem. Não sou daqueles que clamam sistematicamente admiração diante da *fidelidade* de um diretor ao texto que ele assumiu. Penso, pelo contrário, que há conflitos salutares entre aquele que escreve e aquele que representa. A encenação de Planchon é de uma parcialidade sadia porque descobre a problemática de *Aujourd'hui*: é possível aquiescer a um mundo novo sem contestar explicitamente o antigo?

FRANCE-OBSERVATEUR
1º de novembro de 1956

BRECHT "TRADUZIDO"

Há dois anos, sugeríamos, num dos editoriais de *Théâtre populaire*, que a história do teatro de Brecht estava apenas começando. A realidade parece nos dar razão, e muito mais rapidamente, até, do que pensávamos: representa-se cada vez mais Brecht em Paris e no interior, na França e nos países de língua francesa; e, mais numerosos ainda do que as próprias representações, os projetos de encenação de obras de Brecht se multiplicam. Parece, pois, que é possível, desde já, esboçar uma pequena história da implantação do teatro de Brecht na França, e que essa história não é inútil; sem falar da mudança de atitude da crítica (quando da representação de *Mãe Coragem* pelo Berliner Ensemble, numerosos críticos abandonaram a sala antes do fim do espetáculo e, um ano mais tarde, o *Círculo de giz* era aclamado por toda a platéia, de pé), a maneira como os diretores franceses ou belgas se esforçam por aclimatar Brecht em seus países merece reflexão. Isso por uma razão banal, que já apontamos no *Théâtre populaire*, mas à qual será preciso voltar sempre: a realização cênica do teatro de Brecht é um fato capital, decisivo quanto ao próprio sentido da obra. O poder de responsabilidade do espetáculo é, no caso, igual ao poder de responsabilidade do texto; teoria, texto e encenação formam em Brecht um todo indissociável, ou, pelo menos, que não pode ser dissociado sem conseqüências graves para o público.

Helena Weigel viera representar *Os fuzis da mãe Carrar*, em Paris, em 1937. Se excetuarmos essa representação em alemão, a verdadeira carreira de Brecht na França começou com *A exceção e a regra*, apresentada por J.-M. Serreau nos Noctambules, em 1947. A *Mãe Coragem* do TNP (1951) foi, no início, um fracasso de público (e também, a nosso ver, um fracasso de encenação); e é apenas hoje que o público do TNP parece *tomar gosto* por *Mãe Coragem*. Assim, durante vários anos, Brecht foi confinado em experiências de teatros de vanguarda: *Um homem é um homem* de Sérreau, no "Mardis" de l'Oeuvre*, *A alma boa de Setsuan* e *Terror e miséria do terceiro Reich* de Planchon, em Lyon. O fato decisivo, nessa pequena história de Brecht na França, foi a vinda a Paris do Berliner Ensemble, em 1954, com *Mãe Coragem*, depois, em 1955, com *O Círculo de giz caucasiano*. Representações que obrigaram a grande crítica a reconhecer a importância de Brecht, até mesmo à custa de alguns mal-entendidos, e levantaram para o teatro francês o problema da encenação brechtiana, de seus princípios e de suas técnicas. É o trabalho do Berliner Ensemble que pode nos permitir, se não julgar (seria ridículo querer submeter toda representação de Brecht à letra das realizações do Berliner Ensemble), pelo menos analisar as tentativas de nossos diretores. Esse confronto objetivo torna-se necessário hoje na mesma medida em que Brecht começa a ser assumido pelos diretores que já não têm necessariamente com ele afinidades estéticas ou ideológicas. Serreau e Planchon, tendo *escolhido* Brecht, procuraram impô-lo; hoje, Brecht se impõe, e é de prever que a maioria dos diretores que vão montá-lo o farão mais em função de uma demanda do público do que em função de seu gosto pessoal.

---

* Ver nota p. 84. (N. da R.)

Brecht criou sua obra dramática a partir de imperativos precisos; o que é feito, o que será feito desses princípios e desses imperativos nas encenações francesas? É a pergunta que devemos, que deveremos freqüentemente fazer a nós mesmos. Pois, se é estúpido exigir uma ortodoxia servil da representação brechtiana, é legítimo, é necessário pedir-lhe uma *correção*, isto é, um respeito aos fins de Brecht e uma concordância sempre controlada entre os fins e os meios de que nossos teatros dispõem.

Vimos recentemente quatro representações de Brecht que podem servir de ilustração para esse problema da *correção* brechtiana: *A alma boa de Setsuan*, pelo Teatro Hacameri de Israel, depois pelo Théâtre national da Bélgica; *O círculo de giz caucasiano*, pela Comédie de Saint-Étienne, numa encenação de Jean Dasté; *Terror e miséria do III Reich*, no Petit-Marigny, numa encenação de Jacques Roussillon.

A representação de *Alma boa* em Bruxelas era inspirada na encenação do Hacameri, que comportava ela própria cenários originais de Théo Otto e uma música de Paul Dessau. Entretanto, essas duas representações pecavam em sentido oposto, a do Hacameri se inclinando para o pitoresco, a do Théatre national da Bélgica tendendo para o naturalismo. Nos dois casos, o resultado era o mesmo: o pitoresco e o naturalismo desarmavam *Alma boa*. Por exemplo, os belgas a representavam numa caixa de veludo preto que aprisionava a peça e a sufocava, quando, evidentemente, certa qualidade de luz é, no caso, necessária (as representações do Berliner Ensemble são muito iluminadas e desenrolam-se sobre um pano de fundo cinza-branco), caso se queira evitar um certo patetismo visual contrário às intenções de Brecht: a representação deve ser tão *lúcida* quanto o texto. Tampouco se deve temer certa descontinuidade: os planos da peça são, em Brecht, voluntariamente destacados uns em relação aos outros. Em Bruxelas, essa distinção necessária desaparecia: os atores não *soltavam* suas canções, que ficavam assim no mesmo plano que o acompanhamento musical da ação, ao passo que no Berliner Ensemble, a partir de um acompanhamento ao contrário bem suavizado, as canções são escandidas, direto ao público, com franca violência, lirismo que não teme ser belo. O diretor belga, Jacques Huisman, quis encontrar certa *liga* tradicional do espetáculo, quando, precisamente, Brecht rompeu com essa tradição, opondo ao teatro total, como se diz agora, que postula de uma maneira ou de outra certa inefabilidade, certo envolvimento, um teatro *múltiplo* onde os diferentes planos da linguagem dramática são distintos na medida mesmo em que têm sempre de entregar uma palavra precisa e não uma expressão global.

Na encenação do *Círculo de giz* por Dasté, a desmontagem provinha principalmente da representação dos atores, e menos de sua representação individual que do sistema de expressão dramática que lhes era geralmente imposto. Havia, no trabalho de Dasté, muita consciência e boa vontade, e também amor pela obra de Brecht. Mas foram esses mesmos bons sentimentos que desembocaram num contra-senso; Dasté fez do *Círculo de giz* uma espécie de elegia vibrante, de ode otimista à maternidade natural e eterna, quando a proposta precisa do *Círculo* é, ao contrário, opor triunfalmente, à maternidade natural, a maternidade artificial e histórica, aquela conferida pelo trabalho e pela educação, propor-nos, como todo o teatro brechtiano, um questionamento da Natureza. Ora, Dasté *maternizou* tanto o papel de Grucha que, a despeito das qualidades pessoais da atriz, esquecíamos completamente que se tratava de uma falsa mãe. E, uma vez que não vemos com evidência que Grucha não é a "verdadeira" mãe, a mãe de sangue, todo o escândalo, esse escândalo benfazejo da história que substitui a Natureza, desaparece, a peça perde o sentido. Será preciso recordar, a esse respeito, as observações dos redatores da obra *Theaterarbeit* sobre outra mãe brechtiana, natural dessa vez, e no entanto culpada, a Mãe Coragem? Entre sua mãe "naturalista", que segura no colo a filha morta, apresentando ao público os sinais excessivos da aflição, as lágrimas, o rosto convulso e a pose patética de Níobe, e a mãe brechtiana (Helena Weigel), que nunca apresenta ao público uma dor absoluta, uma dor isolada de sua causa, isto é, do próprio sentido da obra, Brecht pedira desde esse momento que se distinguisse e que se escolhesse: Mãe Coragem não é Níobe (ela não nos deve parecer inocente da morte da filha) assim como Grucha não é a Mãe.

Há o mesmo tipo de deformação na composição do papel de Azdak (o próprio Dasté); é um juiz malandro, mas numa sociedade má, e só sua malandragem lhe permite, de certa forma, restabelecer o direito; não se deve sair disso: a malandragem de Azdak não deve ser integralmente simpática; ele não deve, de chofre, arrastar todos os corações atrás de si. Retomando um traço constante do ator francês, que é conciliar o público com sua personagem por quaisquer meios, Dasté fez de Azdak um indivíduo "farsa", visivelmente animado a cada instante do enorme desejo de fazer o público "rir", de se mostrar como um ser extravagante e simpático, que felizmente deixou nos bastidores todo poder subversivo...

Em Bruxelas como em Paris, o vício profundo da interpretação é a sobrecarga, pois carregar num papel é sempre, em certo sentido, querer fazer com que gostem dele, e nossos atores sempre querem que gostem deles; quando representam malvados e sabem disso, não resistem à tentação de forçar a maldade, o que é finalmente um meio de salvar essa maldade, isolando-a: fazem dela um vício escolhido, essencial, abstrato. Ora, em Brecht, a riqueza de um papel nunca é caracterial, é essencialmente uma riqueza de situação (política, social, *real*), e nunca encontramos aí estados de alma isolados da história, nem uma distinção política no sentido profundo do termo. Em *Terror e miséria do III Reich* de Jacques Roussillon, por exemplo, os atores, por preocupação aprendida de representar demais, de retribuir ao público por seu dinheiro, como se diz vulgar mas justamente, fazem do medo uma espécie de estado fisiológico excessivo: gritam, agitam-se, tremem, se debatem; passam um traumatismo, quando, em Brecht, o medo está essencialmente ligado a um complexo político-psicológico preciso, que é o nazismo: é um medo degradante, contaminante, paralisante, imagem de uma sociedade, e não um medo fantástico, imagem de um indivíduo. Em suma, o que faltava principalmente a essas representações que vimos, na Bélgica e na França, era essa relação dos atores com seu meio, com sua história e, principalmente, pois que estamos no teatro e que essa relação deve ser *vista*, com os objetos desse meio. Em *Alma boa*, não é apenas por preocupação estética que Brecht atribui uma enorme importância à distribuição das folhas de fumo que os operários devem trabalhar; e no entanto, na representação do Hacamemri, essas folhas tornavam-se acessórios; os atores representavam com elas, não agiam com elas. Não estamos dizendo que seja necessário encontrar uma verdade naturalista do objeto: em Antoine, o objeto era verdadeiro como essência de objeto; no realismo brechtiano, muito mais rico sob esse ponto de vista, o objeto deve ser verdadeiro como função, os objetos são mediadores: toda uma situação passa por eles, manifesta-se por eles.

Contrariamente a tudo que se disse sobre a "pobreza" brechtiana, uma encenação de Brecht exige, pois, uma enorme riqueza: não uma riqueza de alma, mas no ator uma riqueza de gesto, uma riqueza de ofício. Representar de modo brechtiano não é "representar menos" do que nossos atores de *boulevard*, não é representar mais pobremente; é, ao contrário, representar melhor, investir na representação um conhecimento e uma técnica ampliados, no sentido mais artesanal desses termos. O teatro de Brecht é o mais resistente que existe às experiências dos grupos jovens, à falta de experiência: ele exige muita maturidade, um enorme tirocínio. O pauperismo bem-intencionado e o *laisser-aller* de vanguarda lhe serão sempre perigosos: é um teatro de realização e não um teatro de experiência. Digamos as coisas francamente, a pobreza material e a falta de dinheiro nunca serão, para esse teatro, uma virtude: ele não tem o que fazer com o heroísmo, quer ser eficiente. E é, aliás, essa natureza profundamente *des-heroizada* do teatro brechtiano que vai levantar, na França, problemas materiais temíveis, pois, no país, a alternativa é, no momento, rigorosa, implacável: ou teatros sensíveis à verdade de Brecht, mas pobres e só podendo trabalhar num pauperismo profundamente alienante (esses teatros estão, aliás, ao que parece, em via de desaparecimento); ou teatros ricos e, por definição, hostis a Brecht, que não o representarão ou, o que é pior, vão representá-lo desarmando-o, retirando-lhe o sentido revolucionário (o que aconteceu com o filme tirado de *A ópera de três vinténs*).

A representação de Brecht na França está, assim, ligada de maneira orgânica à crise que o teatro francês atravessa. Não seria possível desejar uma implantação de Brecht na França sem atacar conjuntamente a situação geral do teatro francês. Tudo está interligado. Quanto a essa implantação, a despeito das exigências de correção que formulamos aqui, desejamo-la imediata e, quaisquer que sejam os mal-entendidos a prever, a mais ampla possível: não devemos manter Brecht na vitrina em nome de uma ortodoxia brechtiana, mais vale arriscar levá-lo amplamente aos palcos franceses, quaisquer que sejam as condições de sua representação; o teatro de Brecht é feito para perturbar, para comover, para ensinar, para alegrar e, conseqüentemente, para ser representado. E a primeira saída para o impasse francês que indicamos não é, acaso, que o próprio público chegue a um conhecimento da obra de Brecht, tenha acesso a uma consciência crítica das representações de Brecht que lhe serão propostas? Acredita-se sempre que os diretores têm o encargo de revelar uma obra a um público ignorante e passivo; aqui o procedimento deveria poder ser invertido: que o público aprenda Brecht, que ele próprio imponha pouco a pouco a *correção* aos realizadores bloqueados no impasse que definimos, em suma, que o público francês comece por assumir ele próprio o teatro de Brecht, e os realizadores seguirão.

THÉÂTRE POPULAIRE
março de 1957.
Escrito em colaboração com Bernard Dort.

A PROPÓSITO DE *CORÉENS*

Eu gostaria de questionar a contestação que Gisselbrecht acaba de apresentar a *Les Coréens* [Os coreanos], e que diz respeito principalmente ao papel dos soldados: teria Vinaver se enganado ao separar seus voluntários franceses na Coréia de sua história? Em que medida, fazendo isso, ele os inocentou?

Creio ser necessário aqui compreender que Vinaver quis transformar de maneira expressa a idéia que podemos ter da penalidade: seus soldados não são julgados do exterior, segundo uma ordem imediatamente normativa, em que o autor e os espectadores fariam, de consciência tranqüila, a crítica contra a safadeza: mostrar a safadeza inicial dos soldados que, em dado momento da vida, *escolheram* partir para combater na Coréia teria sido penalizá-los imediatamente pelo espectador, era não sair de um teatro maniqueísta, que sabemos bem (pelo próprio Brecht, aliás) não poder fundar um verdadeiro teatro político. Os soldados de Vinaver não são, pois, julgados, são constatados; o que não quer absolutamente dizer que não são culpados; simplesmente sua culpabilidade não é captada em sua causa (em seu passado), mas em seu efeito (o presente deles): há uma coisa que é absolutamente demonstrativa nos voluntários de Vinaver, é o *constrangimento* deles: são homens cujos procedimentos todos, todas as palavras estão em desacordo, e é isso que é o mal neles, ao passo que, ao contrário, os coreanos são seres sem constrangimento, socialmente naturais: uns estão em desacordo em relação à realidade, outros estão concordes, e é isso que estabelece o sentido do mundo em Vinaver. É, pois, inexato ver aqui uma espécie de humanismo, de liberalismo, que tomaria o mundo como uma massa indiferenciada de bem e de mal: o universo de Vinaver é profundamente, imediatamente orientado.

Mas essa orientação não é de ordem conceitual, penal, jurídica, digamos mesmo: ideológica; ela não é mediatizada pela biografia ou pela psicologia dos soldados, mas mais profundamente pelo estado, pelo modo de eles se comportarem (ou melhor, de se comportarem mal) em meio à realidade. Confiando nesse tipo de mediatização, Vinaver encontrou o poder essencial da arte dramática, que consiste em fazer os cegos verem, em fazer tomar consciência de uma inconsciência. (A única personagem sobre a qual eu faria restrições, partilhadas, creio, finalmente, pelo próprio Vinaver, é exatamente a personagem penalizada por sua própria safadeza, Ir-Won, o colaboracionista.) A arte tem muito mais interesse em nos mostrar inconscientes do que maldosos, principalmente a arte dramática, que nunca pode mostrar senão o presente: existe um grande criador cujo poder todo de desmistificação repousa assim em certa *imprecisão* política, é Carlitos: o universo de Carlitos é um universo sem apelo, e, no entanto, é um universo profundamente orientado. Para que o espetáculo seja político, talvez seja preciso que suas personagens sejam visivelmente mal politizadas: pois caso se determine demais uma personagem, se nos voltamos demais para ela, acontece o mesmo que com Orfeu ou Psique, a arte se esvai, restam apenas palavras, noções, processos.

Sem dúvida, sempre há uma ambigüidade possível entre o mito leniente da Vida e o querer viver, que está no fundo de toda grande obra, seja de Brecht ou de Chaplin. Mas a ambigüidade cessa a partir do momento em que esse querer viver se manifesta num universo orientado: o de *Les Coréens* o é perfeitamente; a vida não é nesse caso, em nenhum momento, uma espiritualidade leniente e indiferenciada: é uma vida do fazer, da ação, combate com os resistentes coreanos, alimentação com os camponeses, deserção e escolha com o soldado Belair.

THÉÂTRE POPULAIRE
março de 1957

*LE FAISEUR**

Mercadet (o Fazedor) é um alquimista; seu objetivo é tirar algo de nada. O nada, no caso, é a Dívida. Com dívidas, Mercadet pretende fazer dinheiro, isto é, poder. Ou melhor, o Dinheiro já nem é necessário; nasce um mundo onde bastará criar funções; Mercadet já não trabalha sobre objetos ("bens") como o proprietário de estilo antigo, mas sobre relações, como o especulador que se anuncia no firmamento capitalista.

Esse tema é sério, o que não impede, de forma alguma, que se produza algo cômico. É um tema que vai muito longe, primeiro no próprio Balzac. Como Mercadet, Balzac foi prisioneiro da Dívida e foi, num sentido literal, lutando contra a Dívida que Balzac criou sua obra. Além disso, essa obra é a representação do drama balzaquiano por excelência, que é o drama da criação: Mercadet é depositário daquela vontade candente na qual o homem se destrói produzindo sua grandeza. Sabemos que a imagem mais lancinante dessa criação infeliz é, em Balzac, a paternidade. Mercadet é como o excesso grotesco e terrível dessa energética balzaquiana: ele tem uma filha, essa filha é feia, e Mercadet está pronto para especular com essa feiúra. Mercadet é, então, de conformidade com a definição das mais puras personagens clássicas, uma paixão que vai até o fim de si mesma, em sua região mais monstruosa e mais demonstrativa. O desfecho do *Faiseur*, falsamente moral, não muda nada disso: Mercadet é *inquietante.*

---

* O fazedor. (N. do T.)

Pela outra vertente da obra, tocamos em toda a História. Estamos em 1848. A burguesia francesa vai balançar: *antes*, é o domínio do proprietário prudente, acumulador de bens concretos, do pequeno industrial, gerente timorato da empresa familiar; *depois*, é o advento do investidor de Bolsa, do especulador desenfreado: o Dinheiro vai destacar-se da Propriedade. Encontramos em *Le Faiseur* esta dupla postulação: Mercadet é o movimento, o futuro. A sra. Mercadet é o mundo imóvel, a terra (uma propriedade na Touraine), a moral, o passado. E, como sempre, Balzac *escolhe* o passado (Mercadet é, *in extremis*, recuperado por sua mulher), mas ele *descreve* o futuro: a moral de Balzac é passadista, sua arte é moderna.

É possível que, dramaticamente, Balzac tenha empregado todos esses elementos com certa falta de jeito: há certa *ingenuidade* balzaquiana que pode ser grandeza no romance e peso no teatro. Mas, seja como for, *Le Faiseur* é uma obra *séria*, quer dizer, engaja Balzac, profundamente. Ora, *Le Faiseur* de Vilar é uma obra *fútil*, futilidade graças à qual tanto Balzac, como seu tempo, como Mercadet são completamente sutilizados, irrealizados (mas o que resta é precisamente o peso desajeitado desse teatro). O escamoteamento se dá em dois tempos: primeiro se apóia desenfreadamente em chistes. Há alguns em *Le Faiseur*; são de uma comicidade bastante pobre, fundamentados no processo mais limitado que há: o anacronismo; Vilar e seu público parecem encantados de encontrar em *Le Faiseur* algumas brincadeiras sobre o "socialismo"; parece-lhes impagável mandar ridicularizar Mollet por Balzac, mas, para ter esse tipo de comicidade, bastaria freqüentar os cabarés: o TNP está demais aqui. E depois, uma vez ditas as "piadas", o que fazer do resto da peça? Balzac é grande demais, as "piadas" nele flutuam. Vilar saiu-se bem, no caso, aplicando ao *Faiseur* um procedimento de irrealização bem conhecido; tentou fazer dele algo à moda de Labiche: música ritmada, declamação artificial, pulinhos, charges, todo um estilo extravagante funciona aqui como o signo da leveza. Mas, da minha parte, não vejo senão uma retórica cansativa, que não deixa de ser pesada; o próprio Vilar, geralmente tão pouco convencional, ou pelo menos que só obedece a suas próprias convenções, Vilar se pôs a representar de modo pesado, vulgar; ei-lo que não pode falar de uma espingarda sem fazer o gesto de colocá-la ao ombro, redobrando complacentemente cada metáfora com seu simulacro gestual.

Vemos o perigo que está aqui presente como germe: adensar a relação entre o espetáculo e o espectador no momento em que se irrealiza a obra sob a retórica da futilidade é retirar a confiança no espectador, é tirar-lhe a responsabilidade. É uma via muito perigosa, pois o público de Vilar está longe de ser suficientemente crítico para restabelecer por si só o espetáculo: é porque ele recebe admiravelmente tudo o que Vilar lhe dá que a responsabilidade de Vilar é imensa. Parece-me ver na encenação do *Faiseur* a mesma complacência que Vilar já teve uma vez, no plano do repertório, ao escolher *Maria Tudor.* Mas, se Vilar se torna complacente, a partida está perdida: já não é esta ou aquela cabala que o ameaça, como nos tempos heróicos do TNP, é toda uma França "irresponsável" que está pronta para acertar as contas com ele – na glória, é claro.

THÉÂTRE POPULAIRE
maio de 1957

BRECHT, MARX E A HISTÓRIA

– Lá estão eles a enterrar o Marechal.
É um momento histórico.
– Eles feriram minha filha no rosto, é isso,
para mim, o momento histórico.

Mãe Coragem

O que é o teatro histórico? Comumente é um teatro que põe em cena grandes eventos ou grandes personagens do tempo passado; é um teatro nobre, envolto em velhas lembranças de virtude romana, de versão latina. Naturalmente, tomar a contramão dessa ênfase, isto é, mudar o estilo dessa história, sem mudar seu sentido, não é absolutamente sair do teatro histórico; para esvaziar uma grande personagem, não adianta nada reduzi-la, basta explicá-la. Assim, o prosaísmo de Sardou em *Madame Sans-Gêne* [*Senhora Sem-Cerimônia*] não desmistifica em nada Napoleão; constitui até uma mistificação suplementar: é uma comoção encantadora ver os reis disfarçados em pastores; mostrar nossos príncipes de camiseta e nossas rainhas de vestido estampado, como acontece tantas vezes em nossos periódicos ilustrados, apenas reforça o mito monárquico: a humanidade cotidiana não destrói a imperialidade, enriquece-a.

Quase todas as peças de Brecht estão situadas na História (em todo caso, elas são todas situadas socialmente, até as peças de lenda ou de imaginação, como *Os cabeças redondas e os cabeças pontudas*, o *Círculo de giz* e *Turandot*), e, no entanto, nenhuma é uma peça "histórica". Pegando a obra de Brecht mais conhecida do público francês: *Mãe Coragem* contradiz até expressamente a idéia tradicional do teatro histórico. O pedestal da História é, para Brecht, sinal de que algo não vai bem: *Num bom país, qualidades médias bastam.* A História nobre, antológica, a das batalhas, dos reis e dos marechais, é continuamente colocada em derrisão por Mãe Coragem; e é até a ambigüidade fundamental dessa personagem ser tão clarividente sobre o caráter derrisório da História nobre, e tão cega sobre as causas reais – aquelas profundamente históricas – de suas desgraças.

A personagem brechtiana tem desprezo pela falsa História, não tem necessariamente o senso da História verdadeira, e é sobre a representação dessa ambigüidade que se fundamenta todo o teatro de Brecht. Mas, pelo menos, que lugar essa História verdadeira ocupa na dramaturgia brechtiana? Sabemos que Brecht era marxista. Acaso ele buscou em Marx sua idéia da História?

Marx e Engels deram, *en passant*, seu ponto de vista sobre o teatro histórico, por ocasião de uma peça que Ferdinand Lassalle lhes havia submetido em 1859; tratava-se de uma tragédia histórica, *Franz Von Sickingen*, cujo assunto era a rebelião da cavalaria alemã contra os príncipes, dois anos antes da Revolta dos Camponeses (em 1522). Sem combinarem, em duas cartas paralelas, Marx e Engels criticavam amigavelmente Lassalle: a despeito de suas intenções, sua tragédia não representava a distribuição real das forças sociais, príncipes, Igreja, pequena nobreza empobrecida e camponeses[1]. A crítica de Marx e Engels, ocasional, não constitui um programa teórico para a arte socialista; mas é certo que aos olhos deles, e seja qual for a forma, o teatro deve dar conta exata e completa da realidade histórica no seu próprio fundamento; o autor dramático deve levar ao palco uma História inteiramente inteligível, e é no nível dessa compreensão que deve situar-se seu principal móvel; é preciso explicar no teatro as relações sociais com a mesma verdade, com o mesmo *realismo* profundo que Balzac, por exemplo, colocou em seus romances.

Não li *Sickingen* de Lassalle (imagino ser a obra bastante indigesta), mas é certo que o teatro de Brecht, que tanto deve ao marxismo (é justo dizer também que o marxismo deve muito a Brecht), não cumpre expressamente a idéia de Marx sobre o teatro histórico.

Sem dúvida, em Brecht, as massas sociais estão sempre exatamente situadas: grande burguesia fundiária, capitalistas, clero, operários, arraia-miúda, negociantes, pessoal militar e camponeses em todas as suas variedades. Mas o teatro de Brecht nunca se dá como a explicação abertamente histórica dos conflitos de classe; suas personagens pertencem todas a uma classe determinada, mas não podemos dizer que elas a representem como o peão de um jogo de xadrez ou o sinal de uma álgebra histórica. Por exemplo, *Mãe Coragem* passa-se durante a Guerra dos Trinta Anos, mas a Guerra dos Trinta Anos não é o tema de *Mãe Coragem*; Brecht não expõe amplamente na obra os interesses históricos e sociais envolvidos nesse conflito europeu; esses interesses nunca são travestidos ou irrealizados: estão *presentes*, mas na medida exata em que não são compreendidos por Mãe Coragem. E nós, espectadores, vemos bem que Mãe Coragem não os compreende, mas, no detalhe, não sabemos muito mais que ela: não nos é feita nenhuma preleção a respeito. Vemos que o teatro de Brecht não é um teatro de historiador, mesmo marxista: é um teatro que convida, obriga à explicação, mas não a dá, é um teatro que provoca a História, mas não a divulga; que levanta com acuidade o problema da História, mas não o resolve (da mesma maneira, Brecht coloca continuamente o problema da bondade, mas nunca lhe dá solução teórica, a arte de Brecht é essencialmente maiêutica; como toda grande obra, a obra de Brecht sempre é apenas uma *introdução*).

---

[1] Marx e Engels: *Sur la littérature et l'art*, Éd. Sociales, p. 303. [*Nota de Roland Barthes.*]

No entanto, a História está por toda parte, em Brecht, mas como um embasamento, não como um tema; ela é o fundamento do real, mas a luz dramática ilumina aqui as superestruturas, os sofrimentos e os álibis de homens que são infelizes na medida em que não compreendem a História que os carrega: pois compreender seria poder agir. Essa presença (real) e essa distância (imaginária) da História formam uma contradição que dá ao teatro brechtiano um sentido muito particular, formas muitas vezes paradoxais. Por exemplo, é constante que o teatro cuja ação se passa *em nossos dias* não seja um teatro de história: a História se conjuga sempre para nós no passado, acreditamos sempre que *nós* é a natureza, e que, quando se trata de nosso tempo, a arte deve exprimi-lo e não explicá-lo. Ora, o teatro de Brecht é em sua maior parte um teatro do presente[2], mas esse presente nunca é intemporal, é um presente histórico, constituído por um eixo de acontecimentos coletivos de importância nacional ou mundial (a revolução russa, o espartaquismo, o primeiro vôo transatlântico, o nazismo, a guerra civil espanhola, a invasão hitleriana na França).

Porém, ainda aqui, esses grandes acontecimentos históricos de nosso tempo não constituem objeto de uma *explicação.* Entre a explicação e a expressão da alienação humana, Brecht desenvolve um plano intermediário, o de uma problemática da lucidez; nem teatro de história, nem teatro de ação, sua obra supõe continuamente a História, que explica, e a ação, que desaliena. É sem dúvida essa situação intermediária que faz com que Brecht seja tão freqüentemente recebido com ambigüidade: seu teatro parece por demais estético para o militante e por demais engajado para o esteta; e é normal, visto que seu ponto de aplicação exato é essa zona estreita em que o dramaturgo *mostra uma cegueira.* E é certamente porque esse teatro permanece constitutivamente *aquém* da explicação histórica que pode atingir uma enorme audiência, sem nunca trair, no entanto, o princípio profundamente histórico sobre o qual está fundamentado.

---

[2] Das cerca de vinte peças principais de Brecht, umas quinze têm sua ação situada entre 1900 e 1940. [*Nota de Roland Barthes.*]

Aliás, não devemos conceber a História como um simples tipo de causalidade, reclamado aqui por Marx, ali escamoteado sob pretexto de cenário histórico. Na realidade, e principalmente em Brecht, a História é uma categoria geral: está por toda parte, mas de maneira difusa, não analítica; ela está estendida, colada às desgraças humanas, consubstancial a elas, como a frente e o verso de uma folha de papel; mas o que Brecht expõe à vista e ao juízo é a frente, uma superfície sensível de sofrimentos, injustiças, alienações e impasses. Brecht não faz da História um objeto, nem mesmo tirânico, mas uma exigência geral do pensamento: para ele, fundamentar seu teatro na História não é apenas exprimir as estruturas verdadeiras do passado, como pedia Marx a Lassalle. É também, e principalmente, recusar ao homem toda essência, denegar à *natureza* humana toda realidade que não seja histórica, acreditar que não há um mal eterno, mas somente males remediáveis; em suma, é entregar o destino do homem ao próprio homem. E é por isso, embora não haja na obra de Brecht nem batalhas, nem grandes homens, nem grandes espetáculos, nem *destinos*, que esse teatro é, no entanto, o mais histórico de nossa época; pois o que há de mais difícil e de mais necessário, quando se fundamenta uma reflexão na História, é fundamentá-la somente nela, é recusar-lhe as tentações, os álibis e os reconfortos da Natureza.

CAHIERS RENAUD-BARRAULT
dezembro de 1957

O MITO DO ATOR POSSUÍDO

Em nossa sociedade, a "nobreza" de um ofício está muitas vezes na proporção inversa de sua rentabilidade. Quero dizer que os ofícios pobres ou precários são, no mais das vezes, reputados como heróicos, o que, em retorno, dispensa pagá-los melhor: a honra substitui o dinheiro, e a "vocação", o móvel de interesse. Vocês, principalmente, atores, de que se queixam, visto que exercem um sacerdócio? É certamente por pagá-los muitas vezes mal, e sempre anarquicamente, que nossa sociedade gratifica seus atores com uma gorjeta que não lhe custa nada, sob forma de alguns mitos sublimes.

O principal desses mitos consiste em definir o ator em exercício como um possuído: o ator incorpora a personagem, é "habitado" por ela. Esse mito é a combinação de elementos de origem variada. Existe primeiro um elemento verdadeiramente ancestral, um desses raríssimos temas, talvez até o único, encontrados em todas as formas de sociedade, o tema do *duplo*: a personagem funciona como o duplo do ator, investe-o como um "outro". Há um jogo muito antigo com a morte: o ator morre para si mesmo, serve para alimentar seu duplo, *sacrifica-se*, e é por isso que o admiram. Esse sacrifício ainda é, aliás, penetrado pelo sagrado, visto que é propiciatório: ele poupa o espectador de um assassínio análogo em si mesmo: o ator se oferece como vítima à personagem no lugar do espectador, que assim tem todo o benefício da transferência sem ter dela os riscos.

É claro que, nas antigas sociedades, abertamente sacralizadas, o espectador não era tão prudente, não enganava, sofria ele próprio a possessão e não a delegava a ninguém: no teatro daquelas sociedades não havia *rampa*, isto é, separação fixa entre o ator e o espectador: os espectadores eram eles próprios atores, como no primeiríssimo coro antigo, o ditirambo. A possessão do ator – e não mais do espectador – é, pois, uma forma vergonhosa de sacralização: o sagrado entra aqui pela porta dos fundos, sem riscos, mas também sem ousar dizer seu nome.

O segundo elemento desse mito de possessão é de ordem mágica: o ator é como um feiticeiro, é um mediador entre o real e o supra-real; ele é terrível e prestigioso (é o monstro sagrado). Mas ainda aqui é preciso pensar a função em termos etnológicos: assim como o feiticeiro das sociedades ditas (erroneamente) "primitivas", o ator está numa relação complementar (e não oposicional) com os espectadores, isto é, com o resto da sociedade: ele é aquilo que eles não são, forma com eles um organismo social perfeitamente equilibrado.

Essa função complementar é, aliás, sabemos disso desde certas observações de C. Lévi-Strauss, a função de toda minoria. O ator possuído *fixa*, de certa forma, aquilo que a sociedade de seus espectadores não quer, não ousa ser, ele representa e exorciza seus riscos. Assim, o mito de possessão (e este é seu terceiro elemento) mantém o ator num estatuto de exclusão, que foi, aliás, seu estatuto constitutivo em toda a sociedade pré-burguesa. Porém, naquela época, o tabu colocado pela sociedade sobre o ator era de ordem social e religiosa, isto é, ele era direto, explícito: o ator não fazia parte nem da sociedade civil, nem da comunidade religiosa (por exemplo, não eram enterrados como os outros homens): assim fixada a céu aberto, a segregação não tinha de se sublimar esteticamente, não invadia o próprio conteúdo do ofício: a possessão do ator é, de fato, muito pouco atestada em nossa dramaturgia clássica; e, inversamente, quanto mais a sociedade democrática recuperou o ator como cidadão, como indivíduo privado, tanto mais ela atribuiu a seu ofício o estatuto de uma "vocação", de um sacerdócio de despersonalização.

Esse mito do ator possuído por sua personagem não podia ser consumido sob sua forma primitiva e exótica por uma sociedade dessacralizada como a nossa: ela se esforçou, como sempre, por racionalizar o irracional sem, no entanto, suprimi-lo, por dar artificialmente ao sagrado o aval da Natureza: o mito da possessão foi "civilizado", corrigiram-no pelo da "naturalidade": exige-se doravante do ator que esteja possuído por sua personagem e, ao mesmo tempo, que dissimule os sinais dessa possessão. Em outras sociedades, a possessão mágica (a do feiticeiro, por exemplo) permanece voluntariamente espetacular porque é preciso mostrar *ao mesmo tempo* o ser possuído e o poder possessor, o que obriga a manifestar certa distância entre um e outro. Entre nós, ao contrário, uma dramaturgia falsamente racional finge exigir entre o ator e sua personagem uma identidade muito mais do que um encontro: gosta-se, quer-se que o ator *seja* a personagem. Isso não quer dizer, infelizmente, que se peça ao ator uma arte discreta (exceto, talvez, no cinema, arte infinitamente menos cabotina do que o teatro); autoriza-se, até se louva nele uma identidade enfática e os sinais excessivos da paixão, quer-se que ele assuma ao mesmo tempo os dois aspectos do mito, o aspecto irracional e o aspecto racional, o dispêndio físico (gritos, suores, lágrimas, tremores) que define o transe do feiticeiro, e a reserva que poderia convir a uma intimidade verdadeira entre o ator e sua personagem; em suma, pede-se, paradoxalmente, ao ator que seja ao mesmo tempo objeto e sujeito, presa e liberdade, como se o destino da personagem lhe concernisse de certo modo injustamente.

Esse mito da possessão custa muito ao ator: se a ele se submete, não pode, de modo algum, se mexer em sua arte, fica acuado entre os sinais da possessão e os da naturalidade (como acabamos de ver em *Esta noite se improvisa*, de Pirandello, em que os atores de Sacha Pitoëff são absolutamente incapazes de distinguir os dois planos e, por conseguinte, de passar de um para outro, o que é, no entanto, o próprio móvel da peça). Encontrar a liberdade, para o ator, só pode ser colocar-se abertamente no palco como ator, como intérprete, nem totalmente ele próprio nem totalmente sua personagem: não pode haver desmistificação mais segura de seu ofício.

Pois o mais inquietante nesse mito da possessão é que, no mais das vezes, o próprio ator parece acreditar nele e se justificar; ele aceita essa gorjeta da sublimação que a sociedade lhe estende hipocritamente; ele suporta salários insuficientes, um estatuto precário porque o persuadem de que se trata de seu sacerdócio e de que há uma espécie de glória sem preço em fazer-se devorar por sua personagem; especialista heróico das transferências de almas, ele atinge por essa via as regiões desinteressadas da arte, aquelas em que a venalidade é uma ofensa. Entretanto, tudo está ligado: a luta por um melhor estatuto profissional é solidária de uma arte crítica. O ator deve ajudar ele mesmo a se desvencilhar dos mitos com que o vangloriam e que só servem para explorá-lo.

THÉÂTRE D'AUJOURD'HUI
março-abril de 1958

TRAGÉDIA E ALTURA

Pela diferença das pretensões e das decisões, a última reforma dos Teatros Nacionais[1] tem algo mais bufão ainda que as outras; discute-se não somente uma organização (as duas salas), mas também um regime (a IV República) e uma cultura (a ocidental); em suma, fala-se a linguagem da revolução total, tudo isso para fazer representar um pouco mais Racine e Claudel, um grande escritor católico e nosso clássico mais querido; e esse repertório eterno, para renovar-lhe o espírito, é confiado a administradores e artistas formados, promovidos nesse mesmo regime e nessa mesma estética que estão agora encarregados de liquidar em nome de uma nova idéia de cultura: sejam quais forem as qualidades dos senhores Bréart de Boisanger, Julien, Saint-Denis e Roland Petit (este ingenuamente furioso por ser apenas conselheiro, quando lhe haviam prometido que seria diretor), é difícil perceber o que, no passado desses homens, os predispõe a questionar a cultura ocidental, como pede Malraux: desenvolvidos sob Mollet, vão se tornar bruscamente rudes revolucionários, pelo simples efeito de uma última promoção?

---

[1] Criado em 3 de fevereiro de 1959, o ministère des Affaires culturelles [Ministério dos Negócios Culturais] é atribuído a André Malraux (Michel Debré, primeiro-ministro), que dá sua primeira entrevista coletiva à imprensa no dia 9 de abril. A Comédie-Française perde a sala Luxembourg (Odéon), confiada a Jean-Louis Barrault sob o nome de Théâtre de France.

Em suma, Malraux pratica nobremente essa causalidade deceptiva, que constitui todo o sal cômico de Ionesco: *queremos que isso mude, é por isso que não mudamos nada.* Toda nossa cultura está saturada de Racine, representado em toda parte, desde o TNP até os grupos do interior, explicado durante anos de liceu, cumulado de elogios pela nação inteira, de Thierry Maulnier a Vailland, de Kemp a *Lettres françaises*, é por isso que ainda representaremos um pouco mais Racine. É indecente que a Comédie-Française represente Feydeau e Racine? Dar-lhe-ão como exemplo Barrault que, pelo menos, representa Racine e Feydeau. A Comédie-Française ou a Ópera não devem ser museus? Montemos mais uma vez *Carmen*, peçamos logo a Cassandre novos cenários. Em suma, substituamos por toda parte, com muito esforço, Bobby Watson por Bobby Watson.

Entretanto, para renovar a dramaturgia, não basta pintar outros cenários ou mudar os atores. É preciso ter a coragem de destruir: em Racine, séculos de mito raciniano; em Claudel, talvez uma boa parte do próprio Claudel; não se pode contentar o sr. Kemp e a revolução: há que escolher. Malraux escolheu o sr. Kemp. Embora este se desgaste um pouco alardeando o humanismo, coisa em que Malraux permanece imbatível, ambos retalham o teatro como carne em açougue, em pedaços de cima e de baixo. É preciso representar *alto* e *grande*. Mas, afinal, que é a *altura* de uma obra? Em certo sentido, em Racine, os sentimentos são profundamente triviais; em certo sentido também, *Le Soulier de satin* [*O sapato de cetim*] é um interminável adultério – como exatamente Malraux nunca colocou em seus romances. O que resta? A *forma*. A altura é uma virtude da escrita, um drapejado da alma, aqui o alexandrino, ali o castelhanismo das paixões. Enfim, não somente nos impõem a Tragédia como a forma necessariamente elevada da cultura, mas ainda essa Tragédia é definida unicamente como um *tom*, uma maneira decorativa de articular sentimentos cuja vulgaridade ou cujo irrealismo são indiferentes.

A Tragédia é aqui a tal ponto uma forma que a opõem inelutavelmente à Comédia: naquela o *alto*, nesta o *baixo*. É uma divisão não muito revolucionária; durante séculos, ela fundou toda uma economia das consciências tranqüilas: à Tragédia, a alma, a oblação, a morte; à Comédia, o mundo, a viabilidade: o que era aqui problema de corno tornava-se comodamente ali debate patético. A divisão das tarefas é o mais eficaz dos álibis: a boa sociedade se deporta de umas às outras segundo os momentos e os humores, diverte-se na cama e comove-se na tumba, sem deixar, entretanto, que uma coisa estrague a outra, sem jamais fazer comunicar o *alto* e o *baixo*. E o que nos é proposto hoje é reforçar ainda um pouco mais essa economia astuciosa: o Estado nacionalizará a alma; é um objeto pouco rentável, mas faz parte das despesas de representação do novo regime, que deve saber remunerar a grandeza; os teatros particulares explorarão o sexo, indigno mas rentável. No entanto, entre o *alto* e o *baixo*, existe simplesmente o mundo, *nosso* mundo, com seus males reais, suas necessidades, seus impasses, sua *atualidade* que faz com que sejamos literalmente *outros*, diferentes dos homens de Racine ou de Feydeau. Mas, desse teatro intermediário, que poderia talvez enfim nos concernir, ninguém assume a causa: não está a uma boa altitude.

Não é que a socialidade esteja ausente do projeto de Malraux. Mas eis o que ele faz: escamoteia-a sob o mais chato dos mitos atuais, o da Juventude. Para esse teatro da Altura, será dado um público de Jovens. O que é um Jovem? Uma espécie de *mana*, uma categoria amorfa na qual se enfiam comodamente as significações mais variadas, segundo é usada em Carné, na JEC[2] ou no Ministério da Cultura; é um espaço vazio, ocupado por fantasmas-álibis, um indivíduo preciosamente abstrato, purificado de qualquer origem e de qualquer limite, um grau zero da classe social; isso se equipara à Mulher, à Criança e ao Idoso, toda uma reserva de entidades meio biológicas, meio líricas, em que apenas o social é tabu, o que dispensa, uma vez mais, de interrogar-se sobre a disparidade real das alienações. Entretanto, esses Jovens que você *formará*, na medida em que são oriundos de um mundo real, talvez sejam mais complicados do que você acredita; em Racine e em Claudel, eles detectarão a poeira de um teatro que já não lhes diz respeito no momento em que você o dá a eles.

---

[2] Juventude estudantil cristã.

LETTRES NOUVELLES
22 de abril de 1959

LE SOULIER DE SATIN[1]*

Não há "personagens" em *Le Soulier.* Prouhèze é uma "alma" que se debate contra várias partes ou projeções de si mesma; não tem diante de si indivíduos mas fantasias. Por exemplo, seu desejo é dúplice: de um lado, Rodrigue, que é sua figura positiva e proibida; de outro lado, Camille, que é sua figura autorizada e negativa (negra, é óbvio), provavelmente negativa porque autorizada. Contra ela, as forças de censura; elas são igualmente dúplices: a censura opressiva, imotivada, do Pai-Marido; a censura sublimada do Anjo, encarregado de transformar o fracasso em oblação. O móvel do conflito é a Lei, isto é, a Palavra: pode-se retomá-la? Essa Palavra (dada) é aqui duplamente erótica: primeiro, como palavra (a palavra é um substituto erótico bem conhecido), depois, como sapato, objeto retirado ao marido, mas recusado ao Amante, suspenso no altar da Virgem, quer dizer, subtraído mas não destruído, por uma espécie de solução vestal que permite instalar a frustração na duração. O problema que Prouhèze levanta é puramente alternativo, sua própria forma supõe o fracasso; é pelo menos a intenção essencial da obra. Todavia, acontece com Claudel aquilo que aconteceu com Racine em suas tragédias "felizes": partindo para descrever um fracasso, a consciência burguesa amolece pelo caminho, tem falta de coragem, escamoteia a tragédia em melodrama ou em ópera (veja-se *Esther*), retifica o fracasso fundamental sobre o qual queria, de início, dar testemunho, impondo-lhe *in extremis* uma solução postiça: é a má-fé que salva todos esses heróis. A má-fé do *Soulier* é a filha de Prouhèze: carnalmente é a filha de Camille; espiritualmente é a de Rodrigue; piedosa repartição das tarefas, que permite satisfazer com a consciência tranqüila a Lei e Eros, e reconciliar no artifício a psique dilacerada: é sempre pelo fim que os nobres conflitos apodrecem. Naturalmente, tudo isso se passa fora do mundo. Claudel aponta bem à ação o universo como limite. Mas esse universo é irreal, puramente *nomeado*: ou ele é exótico (essa América claudeliana magnificamente purificada dos fanatismos e dos excessos), ou é onírica (doña Musique foge para o rei de Nápoles, doña Sept Épées, para Juan da Áustria), de maneira que esse grande espaço claudeliano nunca é senão a forma extensiva do fracasso e da imobilidade.

---

[1] Jean-Louis Barrault encenara a peça de Claudel em 1943 na Comédie-Française, e Marie Bell interpretava Prouhèze. Depois de dez anos no Théâtre de Marigny (1946-1956), e antes de dirigir o Théâtre de France (Odéon, 1959-1968), ele tornou a apresentar a peça no Théâtre du Palais-Royal, com Catherine Sellers no papel de Prouhèze.

* *O sapato de cetim.* (N. do T.)

Esses dados míticos que, a meu ver, constituem o interesse de *Soulier* e justificam sua leitura desaparecem completamente no teatro, porque o teatro mobiliza por natureza uma socialidade e porque, transcrito teatralmente, o problema de doña Prouhèze se reduz fatalmente à mais vulgar das situações. *Le Soulier de satin* é uma imensa máquina castelhana, inflada a partir de um pequeno tema francês: o adultério. O castelhanismo é o cenário periódico que certa arte francesa se dá cada vez que quer enobrecer a representação do impossível; o artifício é evidente em Montherlant: em Claudel, a "grandeza" comporta menos *palavras*: há sempre certa materialidade que felizmente vem maleabilizar a frase. Mas o adultério permanece. É o grande tema do teatro francês há séculos. Por quê? É um problema de civilização que valeria a pena ser um dia estudado. De modo geral, o adultério deu lugar a dois teatros: o teatro cômico, no qual o bloqueio inicial da situação se desfaz à força de astúcias, mentiras e qüiproquós, o que, afinal, é uma maneira de *dialetizar* o problema, pois que problema existe, como provam os discursos "positivos" de Chrysalde em *L'École des femmes* [*Escola de mulheres*], que, diga-se de passagem, é um poema de amor bem diferente do *Soulier*; o teatro trágico, em que esse mesmo bloqueio soçobra na morte e na esterilidade, isto é, na oblação. A solução claudeliana, que é uma solução trágica retificada, recebe a caução de toda uma metafísica, inflando-se aqui o adultério de todo o mal do mundo, tornando-se, de certa forma, o mal exemplar. Essa é uma teologia singular, e admiro-me que, por liberalismo, não tenham pedido para não "encerrar" Claudel no catolicismo: parece-me antes que o problema está em não "encerrar" o catolicismo em Claudel. Pois, a despeito da profusão verbal, que é, aliás, muito mais de repetição do que de desenvolvimento, esse mundo é bem pequeno.

Imagino que, para que tal obra chegue ao teatro, seria preciso colocar nela um valor muito elevado; quero dizer que seria preciso haver nela muita severidade. O pior erro, nesse caso, é a complacência, o respeito, o amor, em suma, o sentimento piedosamente generoso que se deixa enganar por essa literatura. Mais do que nunca, diante desse teatro, uma distância e um julgamento são necessários: *servir* a obra, como se diz, só pode ser estragá-la, como se faz com uma criança dotada de quem se gaba o narcisismo exuberante. Seria preciso jogar Claudel contra Claudel: a cumplicidade é aqui uma revelação temível. Apenas um diretor preciso e desconfiado, indiferente ao *phátos* do adultério e ao drapejado castelhano, que ignorasse ao mesmo tempo Velasquez e a espiritualidade, em suma, um "bárbaro" (do gênero Piscator) teria uma chance – se ela existir – de salvar, malgrado ela, essa obra de sua má-fé.

THÉÂTRE POPULAIRE
1º trimestre de 1959

*LA FÊTE DU CORDONNIER**

Tendo Michel Vinaver tido a audácia de refletir sobre a peça que Jean Vilar lhe pedira para adaptar, e tendo tido, além disso, a ingenuidade de comunicar ao público suas reflexões, nossa grande crítica pegou-o de jeito. Um homem que pensa é sempre suspeito; um *autor* que pensa é propriamente indecente, atenta contra a irresponsabilidade nativa do poeta: *vós que entrais no Teatro, deixai todo pensamento.* Há uma espécie de soberba própria a todos os antiintelectualismos; finge-se considerar o vácuo do pensamento como um Direito da Natureza. Daí a indignação moral de nossa crítica logo que o teatro cessa de ser objeto de listas de prêmios e se torna matéria de uma reflexão intelectual: *isso não se faz.* Passando ao teatro, os espíritos mais finos são bruscamente atingidos por aquilo que constituía, segundo Michelet, o mal régio: o ódio da idéia.

---

* A festa do sapateiro. (N. da R.)

O segundo erro de Vinaver foi ter adequado seu vocabulário à explicação que deu, no programa e em *Bref* (não chegamos à própria peça, aliás nunca chegaremos a ela). Tratando-se de um resumo-análise, modelo que muitos de nossos críticos poderiam tomar como exemplo[1], Vinaver exprimiu-se por conceitos, em virtude de uma lei lingüística no entanto muito salutar, a de que a linguagem é um instrumento que se adapta a seu propósito, que não poderia haver linguagem pedante *em si*, que o pedantismo só existe onde existe um desvio entre o estilo e seu conteúdo. Esforço de adaptação culpado: a linguagem intelectual é um mal absoluto. Outra coisa: na mesma medida em que a apresentação de Vinaver é intelectualmente clara (isto é, obscura para J.-J. Gautier), sua versão da *Fête*[2] é poética. Michel Vinaver é um dos poucos escritores de sua geração que podem ser qualificados de distintos: *Les Coréens* [Os coreanos] constituem um dos mais *belos* textos surgidos no teatro desde há muito tempo, dessa beleza de linguagem que nunca é imitação de belezas passadas, mas fundação de uma linguagem *justa*, igualmente distante da literatura e da natureza. Sua versão da *Fête*, que deixou muito indignado um sr. Legouis, "professor de língua e literatura inglesas" (*Bref*, nº 25), é um completo sucesso de escrita, tratando-se do mais temível dos problemas literários: a evicção da trivialidade para fora de uma linguagem dita "truculenta"; contrariamente ao que acredita o sr. Legouis, a trivialidade é um fato de pensamento, não um fato de vocabulário; há trivialidade em Racine, não em Genet. Não há tampouco em Dekker-Vinaver. Não sei se Michel Vinaver respeitou a verdade filológica da expressão "*never woo me*". Mas sei que me tornou legíveis as relações de personagens das quais três séculos me separam e, graças a ele, certa linguagem da bondade, do amor e da vaidade me chegou diretamente, como fosse inventada diante de mim, para mim. O que há de belo no texto de Vinaver é precisamente sua transparência, não ao texto de Dekker, mas ao mundo de Dekker; pois traduzir bem (não sendo o TNP uma sala da agregação*) é traduzir não uma linguagem, mas a realidade que produziu essa linguagem. Disso, a crítica não disse nada; de Vinaver, ela não quis conhecer senão o que ele dizia de seu texto, não o próprio texto: ela escutou mas não ouviu.

---

[1] Há, nos resumos-análises de Michel Vinaver, os elementos de uma crítica realmente nova. Estou pensando na maneira como ele resumiu *Amour* de Henry Green e a *Teogonia* de Hesíodo. [*Nota de Roland Barthes.*]

[2] Vilar encomendara a Michel Vinaver uma adaptação de *La Fête du cordonnier* (*The Shoemaker's Holiday*) de Thomas Dekker (1599). Ela foi montada no TNP numa encenação de Georges Wilson em 1959.

Além disso, ela olhou mas não viu nada. A principal recriminação dirigida a Vinaver, o que determinou a grita geral, foi que Vinaver *politizou* Dekker. Aí está a palavra evitada; sendo o político um tabu no teatro, nossa crítica dispõe de duas censuras: ou rejeitar a obra em bloco como abertamente política (procedimento aplicado a Adamov), ou negar que a obra seja minimamente política (procedimento aplicado a Brecht, depois de um momento de hesitação destinado a pôr à prova o grau de genialidade do autor). Sendo Dekker um clássico (incluído no programa da agregação de inglês), é a segunda operação a que o submetem: Vinaver fixa o abcesso político, Dekker se vê livre, pode elevar-se graciosamente no panteão do Puro Divertimento. Em *Fête*, existem nobres, comerciantes e operários, mas é proibido ver nela "classes sociais"; trata-se simplesmente de "nobres senhores" e de "gentis sapateiros". Dekker justamente variou os móveis de uns e de outros em função do estatuto deles: é proibido, entretanto, ver nessa psicologia situada uma psicologia social. Finalmente, a guerra não tem a mesma realidade para o nobre que nela se ilustra, para o comerciante que nela se enriquece e para o operário que a ela é enviado à força e se deixa matar: é uma evidência, mas, como é subversiva, o que nossa crítica vê em *Fête* é a guerra como um cenário, um amável pretexto para "felizes evoluções".

---

* Concurso de seleção ou de titulação de professores na França. (N. do T.)

Em suma, o que é indecente é ver nessa obra outra coisa do que aquilo que é nomeado. Dekker descreve relações, não as nomeia, sendo nisso fiel ao princípio essencial da boa literatura, que é exatamente representar sem definir. Paradoxalmente, decretando-a enfadonha, teriam desculpado uma peça *tética*, isto é, que contivesse em seu interior uma tirada na qual o autor tivesse *nomeado* suas intenções. Como Dekker não fez nada assim, nossa crítica finge nada ver; atém-se soberbamente à literatura das coisas: ela, cuja função é precisamente decifrar a obra e cujo instrumento deveria ser o olhar, parece bem feliz com sua impotência em ver. Nada mais surpreendente do que a satisfação vaidosa ou beata, conforme os casos, com que esses críticos afirmam sua cegueira, ou seja, simplesmente sua incompetência para criticar; diríamos que estão orgulhosos de ser limitados: *não compreendo, logo você é idiota; não vejo nada, logo isso não existe.*

O olhar rasteiro não exclui, aliás, o preconceito: como a obra de Dekker parece uma comédia, conclui-se que ela não pode fazer pensar, pois rir e pensar, para nossos críticos, são atividades incompatíveis, já que rir tem precisamente como função impedir de pensar. Essa falsa alternativa repousa numa identidade não menos falsa: descrever a realidade política de algumas relações humanas é ingenuamente assimilado a uma operação de pensamento, solene, custosa e entediante, como convém ao purgatório da crítica dramática, em que "pensar" é sempre um trabalho árido, ingrato, que pede, tão rápido quanto possível, um "relaxamento" bem merecido. Pois aquilo que, com uma só penada, com entusiasmo, com furor, todos nossos críticos se apressaram em destacar na comédia de Dekker foi o grande mito tranqüilizador da futilidade. Dekker, ao mesmo tempo cômico e sério (pois o cômico é sempre sério), representava ameaçar a natureza "divertida" (entenda-se: garantia de irresponsabilidade) do teatro, era solapar a ordem mistificadora segundo a qual o teatro é um *lazer*, cuidadosamente asseptizado, apartado do resto da vida, mantido bem longe acima dos afazeres cotidianos como um bonito balão, vazio e gracioso. O Fútil tem, aliás, suas inflexões históricas, cuidadosamente fixadas desde que há críticos e que escrevem: para a comédia italiana (onde se coloca, em desordem, toda a Itália, de Goldoni a Fabbri), é a vivacidade; para o teatro elisabetano, é a truculência. No espetáculo visualmente mais insípido que nos foi apresentado pelo TNP, foi a truculência, entretanto, que foi automaticamente celebrada: tudo o que é estrangeiro tem de ser "colorido", sem o que se correria o risco de perder a essência do exotismo.

Só restava coroar essa inversão geral dos valores com uma mutação rigorosamente simétrica das responsabilidades: o vácuo da encenação, a indigência do cenário e da música, a apatia dos atores, da qual só despertavam para alguns excessos anárquicos de jovialidade, todo esse vazio se tornou logicamente a única qualidade do espetáculo, pois que se estava firmemente decidido a ver uma peça irresponsável: unanimemente decidida a esvaziar a obra, a crítica não pôde senão incensar os artesãos da purgação[3].

Tudo isso prova – pois é preciso colocar as desventuras de *Fête* na situação geral do teatro francês – quanto somos alérgicos a toda renovação, não digo nem do próprio teatro, mas da linguagem do teatro: logo que se toca numa *responsabilidade* da obra, mesmo que à margem da representação, pelo viés de um comentário ou de uma notícia de programa, há mobilização coletiva, barragem generalizada: *Proibido tocar.* Mas, em suma, o que há de reconfortante num reflexo tão indiscreto (a unanimidade das reportagens funda aqui um verdadeiro fato sociológico) é seu caráter total: com esse "gentil melodrama elisabetano", esse "alegre espetáculo", esse "amável pretexto para felizes evoluções", esses "gentis sapateiros", Vinaver, armado só com o poder de análise, levantou esse grande medo de um teatro adulto, que marca hoje mais do que nunca nossa arte dramática, com uma ou duas exceções.

---

[3] Só Paul Morelle, no jornal *Libération*, apoiou a obra contra a encenação. [*Nota de Roland Barthes.*]

THÉÂTRE POPULAIRE
2º trimestre de 1959

SETE FOTOS-MODELO DE *MÃE CORAGEM*

Quando o Berliner Ensemble veio pela segunda vez representar *Mãe Coragem* em Paris, em 1957, o fotógrafo Pic[1] registrou toda a representação com teleobjetiva. Graças a ele, logo estaremos de posse[2] de uma verdadeira história fotografada de *Mãe Coragem*, fato novo, creio, na crítica teatral, pelo menos na França. Essa seqüência de fotografias (cerca de cem), relativas a uma só peça, não será apenas algo muito belo (pois *Mãe Coragem* é uma belíssima história), será também algo muito precioso para aqueles que quiserem refletir sobre o teatro. Pois aquilo que a fotografia revela é exatamente o que é ofuscado pela representação, o detalhe. Ora, o detalhe é o lugar privilegiado da significação, e é porque o teatro de Brecht é um teatro da significação que o detalhe nele é tão importante.

---

[1] Roger Pic (1920-2001), homem de teatro antes de ser fotógrafo, depois grande repórter e diretor de televisão, transformou a fotografia de teatro pela atenção em captar a própria encenação.

[2] L'Arche, 1960. [*Nota do ed. fr.*]

Estou persuadido, particularmente, de que as fotografias de Pic contribuirão para esclarecer essa noção brechtiana de distanciamento, que tanto irritou a crítica. O distanciamento brechtiano provocou principalmente reações passionais: condenavam-no no momento mesmo em que negavam sua existência: pretendiam encontrá-lo em muitas outras dramaturgias, no momento mesmo em que responsabilizavam Brecht por ele. Essas contradições são normais, pois a crítica do distanciamento provém sempre de um preconceito antiintelectualista: temem que o espetáculo se empobreça ou se congele se o ator não derramar nele o fogo de seu próprio corpo, a riqueza e o calor de seu "temperamento". Ora, quem quer que tenha visto o Berliner Ensemble, ou queira olhar as fotografias de Pic por um instante, sabe perfeitamente que distanciar não quer absolutamente dizer representar menos. Muito pelo contrário, distanciar é representar. Simplesmente, no distanciamento, a verossimilhança da representação extrai sua origem do sentido objetivo da peça, e não, como na dramaturgia "natural", de uma verdade interior ao ator: é por isso que, no limite, o distanciamento não é um problema de ator, mas de diretor. *Nüchten! Em jejum!*, dizia Brecht a seus atores, querendo por certo purgá-los de suas pequenas emoções pessoais antes de fazê-los representar. Noutras palavras, distanciar é cortar o circuito entre o ator e seu próprio *phátos*, mas é também e essencialmente restabelecer um novo circuito entre o papel e o argumento; é, para o ator, significar a peça, e não mais a si mesmo na peça[3].

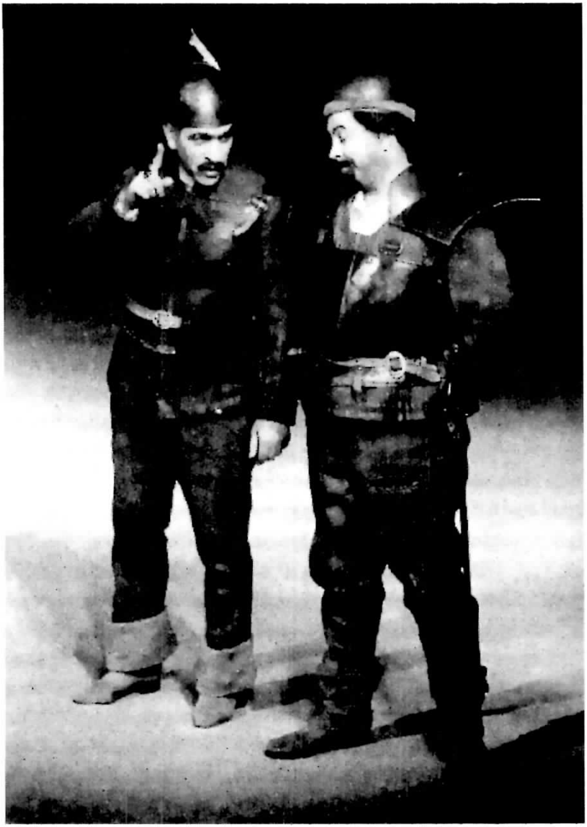
É dessa nova ligação que eu queria dar exemplos, apoiando-me em algumas fotografias de *Mãe Coragem* (feitas na ação do primeiro quadro). Queria mostrar como o detalhe do gesto tem uma significação política, revela *justamente*, *corretamente*, a alienação respectiva dos papéis: os homens não são explorados da mesma maneira, essa é uma das significações essenciais do teatro brechtiano, e é essa espécie de ideologia diferencial que o distanciamento tem o encargo de esclarecer e de manifestar. É isto o distanciamento: ir até o fim da ação, onde o sentido já não é a verdade do ator, mas a ligação política das situações. Noutras palavras, o distanciamento não é uma forma (e é precisamente o que fazem dele todos os que querem desacreditá-lo); é a relação de uma forma com um conteúdo. Para distanciar é necessário um ponto de apoio: o sentido.

I. O dedo levantado

Entre os exploradores e os explorados, há uma classe intermediária, a dos "agentes". Esses agentes (a palavra é justamente ambígua, ao mesmo tempo passiva e ativa) reúnem uma dupla

---

[3] O sentido objetivo da peça é aquilo que Brecht chama de *gestus* social, e que é o exame político. Como exemplo de *gestus*, veja-se a narrativa de um ensaio dirigido por Brecht. *Théâtre populaire*, nº 30, pp. 3-18. [*Nota de Roland Barthes.*]



RECRUTADOR: *O homem já não tem palavra, a honra se foi. Cabo, perdi a confiança na humanidade.*

alienação: a do escravo (são objetivamente "pequenos") e a do senhor (exercem o poder do senhor sobre os menores do que eles). Ora, o senhor puro pode ser cínico (existe cinismo no capitão de *Mãe Coragem*); o escravo puro pode ser consciente. O escravo-senhor não pode ser nem cínico nem consciente: é o homem da justificação.

É por isso que essa classe é geralmente tagarela (o que há de mais falador do que um policial?). Ela discute muito (mas de preferência entre si). Para justificar tanto o mal que suporta quanto o mal que faz, ela dispõe de um álibi vale-tudo, a natureza humana: o homem é assim, o homem é assado. Discutir, para ela, é decretar o indiscutível. Daí o recurso policial a duas operações de linguagem, que todos os dias se mostram eficazes: o aforismo (dar à opressão particular, portanto remediável, a caução de uma generalidade imutável, portanto irremediável) e a antífrase (nomear um fato por seu contrário: falar de honra, de liberdade, de ordem, no auge da desonra, da servidão, da desordem).

O Cabo e o Sargento encarregados de recrutar soldados em nome do rei da Suécia e que esperam num caminho gelado a passagem da presa humana (são suboficiais, não estão bem vestidos, estão com frio), o Cabo e o Sargento discutem entre si, sobre o Homem naturalmente, visto que estão caçando homens. O Sargento é desabusado: com um dedo filosófico, aponta ao Cabo as dificuldades do ofício. Todo policial tem preocupações, muito reais, mas são preocupações de policial, e a preocupação do policial é a liberdade da presa; o camponês é astuto; embriagam-no, fazem-no assinar seu alistamento, e é o momento que ele escolhe para escapar: já não se pode ter confiança na humanidade! O Cabo é nostálgico: já faz muito tempo que se vive sem guerra, aqui. E a guerra é a ordem, porque é obrigatório manter uma boa contabilidade das vidas e das mercadorias. A paz é a bagunça.

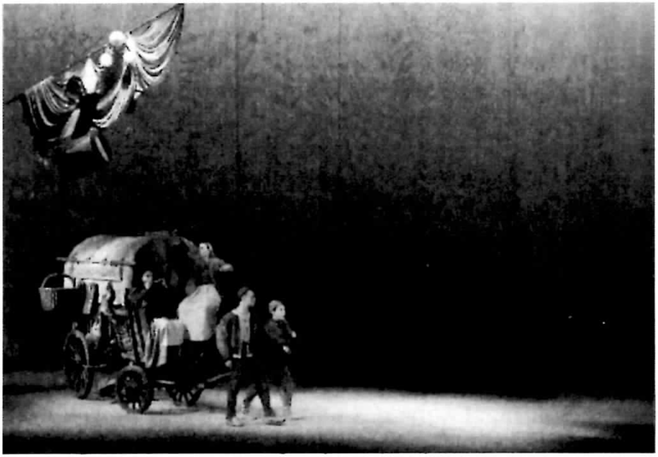
II. A carriola puxada

A Cantineira é uma figura muito poética de nossas velhas canções francesas. É uma espécie de assistente social de coração grande e fala franca, imagem feminina desse mito que tanto agrada os franceses: o rude generoso. Por certo a vivandeira que deu de beber a Fabricio del Dongo* não deixou de tirar dinheiro dele; mas ela não se declarou delicadamente comovida pela palidez do jovem herói? A Cantineira é a feminilidade no seio da guerra, o que é um modo agradável de irrealizá-la; nossa cantineira tradicional descende da mãe e da esposa romana: apenas é dela a forma trivial, aclimatada ao devir cada vez mais burocrático do exército (nós a substituímos agora pelos escritórios de estudos psicotécnicos).

Ora, a Mãe Coragem de Brecht nada tem de enfermeira ou de irmã de caridade, mesmo camuflada. É uma comerciante, que se apresenta ao público por uma canção de comerciante.

---

* Referência ao romance de Stendhal, *A cartuxa de Parma.* (N. da R.)



Uma carriola coberta com um toldo se aproxima, puxada por dois rapazes...

Entre ela e o soldado a quem dá de beber, há seu alforje, bem recheado de florins, há sua carriola, espécie de armazém ambulante bem abastecido de mercadorias, cada uma das quais é o termo e o início de uma especulação. A economia desse ofício é muito simples, é uma economia de açambarcamento comprar o mais barato possível no auge da trégua, revender o mais caro possível no auge do conflito; é a própria definição do lucro de guerra. O lucro é aqui parco e precário: Mãe Coragem não tem atrás de si nenhum aparelho de Estado, não conduz a guerra, isto é, ela não a pode prever, comprar a tempo, vender a tempo; diante dos grandes, também Mãe Coragem tem de capitular. Como os suboficiais que vão prendê-la e retirar-lhe um dos filhos, Mãe Coragem é duplamente alienada: como exploradora e como explorada: ela explora o camponês faminto a quem compra por um bocado de pão; explora o soldado em dificuldade a quem vende um pouco de álcool o mais caro possível; e, ao mesmo tempo, ela não passa de um joguete nessa guerra cujos "móveis superiores" (quer dizer, que ocupam posição elevada) lhe escapam totalmente: ela é culpada e lesada.

É, pois, exatamente no nível de sua função mercantil que toda a vida de Mãe Coragem se desenrola: sua família, por exemplo, é uma associação de trabalho, uma cooperativa; cada um tem nela uma função bem definida: a mãe compra, vende e dirige, os filhos puxam a carriola, a filha faz o serviço da casa, faz algumas compras. Por certo, há uma maternidade profunda de Mãe Coragem. Mas essa maternidade nunca pode ser dissociada de uma verdadeira direção de empresa. Quando Mãe

Coragem perde um de seus filhos, sua retomada é imediatamente profissional: é preciso repartir de novo o trabalho, aumentar a carga dos filhos que restam, na proporção do capital humano perdido. Reduzida a cada golpe por um luto brutal, a cooperativa retoma, sem sequer o tempo dado geralmente às lágrimas.

A indissolubilidade do comércio e da maternidade em *Mãe Coragem* é um fato capital. O que é indissolúvel não pode dar lugar ao privilégio de uma ou de outra das partes: estaríamos errados se considerássemos *Mãe Coragem* como uma Níobe arrasada pela fatalidade da guerra, como uma mãe para o monumento aos mortos, pois Mãe Coragem perde prosaicamente seus filhos pelo exercício de seu comércio. Mas seria também errado ver nela uma mãe "desnaturada", que sacrifica a família à sua cupidez; o comércio é antes como um de seus filhos, e, nos momentos de crise, ela corre de um aos outros como uma galinha entre seus pintinhos.

III. Mãe Coragem contente

Mãe Coragem não "acompanha" a guerra, conforme a imagem de nossas poéticas cantineiras dos bons velhos tempos; ela a alcança, corre atrás, como um animal que busca sua comida; ela vai rumo à guerra num movimento ativo, voluntário. Existe uma satisfação de Mãe Coragem, na própria guerra: a viagem é um repouso, como é a do homem de negócios que descansa no avião entre dois mercados.

Mãe Coragem parece feliz. Isso não quer dizer que o mundo em que vive seja bom. O sorriso não é uma prova política. O de Mãe Coragem faz parte de sua inocência, que é uma ignorância: ela não sabe que, para viver da guerra, é preciso dar algo à guerra. Para ela, a guerra não é nada mais que um ofício; ela acredita que dando a esse ofício, como a qualquer outro, seu tempo, sua força e seu talento, está quite com ele. Seu sorriso é um sorriso de domingo: ela trabalha, descansa, recomeça a trabalhar. O que mais se pode pedir-lhe? Ela não exerce direito seu ofício? Que a guerra a deixe em paz, então! Pelo menos, é o que ela responde ao sargento que quer lhe tomar os filhos: "Somos gente de paz", resposta indignada de todos os liberalismos à violência.

Certamente, a guerra é uma economia; mas não é uma economia liberal. Ao sorriso de Mãe Coragem, responde o cinismo da Ordem: "Não há guerra se não há soldados."[4] Quer dizer que o mundo está ligado: a guerra não pode ser senão algum tempo uma economia estável na qual se pode viver mais ou menos bem. A duração desvenda a verdadeira natureza da guerra, porque a duração é uma ligação (por exemplo, existe um contágio da guerra: os filhos de Mãe Coragem pressionam um ao outro para ceder a ela). Vítima, em suma, da ilusão liberal, Mãe Coragem acredita que pode viver *desligada* ou, em todo caso, escolhendo livremente ela mesma suas ligações com a guer-

---

4. Quando a ordem é moral, Mãe Coragem é cínica, desmistifica-a. Mas, quando Mãe Coragem é cega, é a Ordem que é cínica e que a mistifica. Elas se desmascaram mutuamente. [*Nota de Roland Barthes.*]

"Trabalhamos no comércio."

ra; ela quer dar à guerra apenas seu tempo de comerciante, sua coragem de comerciante. Mas será preciso abandonar-lhe, um a um, seus três filhos: um mundo não se julga pelo *aspecto* de seus habitantes, mas pela provisão de seus males. É melhor não ter guerra do que sorrir na guerra.

IV. A família anotada

A progenitura de Mãe Coragem é indivisa: a filha nasceu aqui, os filhos nasceram lá; pois Mãe Coragem, com a sua carriola, deu a volta à Europa. Os pais são conhecidos, mas são trocados: um dá seu nome, outro, seu caráter, o terceiro, seu rosto, os filhos repartem tudo isso sem se preocupar com as leis da hereditariedade, derrisória paródia da apropriação dos pais por seus rebentos (*é o pai cuspido e escarrado*). Sem dúvida, Mãe Coragem possui uma caixa de zinco onde guarda cuidadosamente seus papéis de família; mas essa família permuta alegremente suas identidades formais; a pasta de Mãe Coragem existe, mas é falseada.

À caixa de zinco de Mãe Coragem corresponde não menos comicamente o caderninho do Cabo. *Vamos anotar tudo isso*, palavra de todos os policiais, porque o terror é sempre uma escrita: *a grande desordem da guerra começa pela ordem, e a desorganização pela organização.* Como o nome indica, a Ordem é essencialmente uma contabilidade. É o que tanto agrada ao Cabo na guerra: ela obriga a recensões; contar é possuir, é estar seguro, é estar justificado. Evidentemente, o que é contado são unidades formais, sendo os homens definidos pela multiplicação de uma Idéia, a Idéia da caça militar. Assim, o estado civil, de que o Cabo faz tanta questão, não é senão o álibi de uma nulidade humana: por um processo bem conhecido de antífrase, é quando se pergunta o nome ao homem que o homem é mais desprezado; é precisamente no momento em que alguém se prepara para usar dele como de uma vulgar unidade, que o homem é requisitado nobremente como um indivíduo.

Mãe Coragem e os seus filhos sabem tudo isso: para eles, a ordem viva, aquela que é protegida pela velha caixa de zinco, é a de uma família funcional, e não a de uma família nominal. A utopia de Mãe Coragem (pois acontece a Mãe Coragem imaginar um mundo feliz) é uma sociedade de homens sem nomes e sem "qualidades" (a não ser médias), sem nada neles que os designe à voracidade da Ordem, um mundo sem "sinais", desembaraçado do teatro dos nomes.

V. Os filhos defendidos

Quando o recrutador ameaça levar seus filhos, Mãe Coragem opõe-se; ela os defenderá com a faca, se necessário; e Mãe Coragem se posta diante de sua família, mas com um movimento quase descontraído, em que não há nada de um gesto mítico ou espetacular: ela já deve ter enfrentado a mesma situação, sua defesa obedece a uma técnica, não a uma inspiração.

E, da mesma forma que Mãe Coragem contesta que um de seus homens seja morto *como* um bravo, não devemos imaginar que defenda seus filhos *como* uma tigresa. O bravo, a tigresa, isso são atributos, e na humanidade brechtiana não há atributos, porque não há essências. Mãe Coragem não converge para os papéis principais da Cantineira intrépida ou da Mãe indignada, cobertos de adjetivos e de metáforas; ela age, cumpre tarefas, as da maternidade como as do comércio (e ninguém pode dizer se ela defende mais seus filhos do que protege seus empregados).

Pois Mãe Coragem não está instalada naquilo que alguns lógicos chamaram de metalinguagem, o que é a linguagem com que se fala de uma coisa. Mãe Coragem está numa linguagem objetiva, seus gestos são atos, destinados unicamente a transformar uma situação, não a comentá-la, a cantá-la ou a justificá-la. Por certo essa linguagem-objeto torna-se para nós metalinguagem, pois que a consumimos sob uma forma reproduzida (o teatro). Mas esse é o próprio centro do paradoxo brechtiano. O teatro a que estamos habituados é um teatro em segundo grau; é um gesto que imita outro gesto; Clitemnestra ou Níobe, para retomar exemplos de Mães dolorosas, são a ilustração de uma dor já teatralizada quando se considerou que o teatro tomou posse dela; e é porque a própria paixão é um teatro que nosso palco clássico, há vários séculos, mostra-se tão ávido por ela. Ora, Brecht não imita a paixão, que já é teatro na vida, mas a própria ação, muito mais próxima, aliás, nesse ponto, de Aristóteles do que de seus epígonos clássicos, visto que, para Aristóteles como para Brecht, o caráter deve decorrer da ação, e não a ação

RECRUTADOR: *Cabo, sinto que esta pessoa tem espírito subversivo. No exército, prezamos a ordem.*
MÃE CORAGEM: *Não, a sopa.*

do caráter. Assim, tudo que vemos de Mãe Coragem não é dado (falseado, poderíamos dizer) como expressivo, mas apenas como funcional. Porém, como a expressividade dos papéis se tornou para nós uma das maiores volúpias do teatro, tendemos constantemente a converter o fato em valor, o ato em gesto, o fazer em ser, a epopéia em tragédia: que belo espetáculo o de uma mãe que defende seus filhos *como* uma leoa defende seus filhotes! (Vê-se na preposição comparativa o índice desse segundo teatro de que eu falava.) O que é novo, em Brecht, é que seu teatro, longe de utilizar complacentemente o teatro da vida, destrói esse teatro sobre o próprio teatro, substituindo a Mãe Essencial por uma mãe funcional. Cessando de imitar imitações, Brecht volta ao conteúdo transitivo do ato humano.

VI. O destino predito

Eis aqui um dos raros elementos trágicos da obra de Brecht: aquilo que se chamava no tempo da tragédia clássica de *ironia* do destino.

Para salvar seus filhos, Mãe Coragem monta uma grande mentira, finge predizer-lhes a morte. Ora, acontece que Mãe Coragem vai perder cada um de seus filhos exatamente como predissera: a temeridade porá a perder Eilif, a honestidade, Schweizer, e o bom coração, Catarina. Cada um morrerá conforme a predição falseada de Mãe Coragem: o que é concebido como mentira se tornará verdade, como se existisse uma inteligência maligna do Acontecimento, como se alguma força

sobre-humana decidisse entrar no jogo das mentiras dos homens e fazer delas verdades.

A inteligência do Acontecimento é aquilo que, durante séculos, se chamou Destino, e a ordem na qual o Destino opera é a tragédia. A Tragédia se define por uma antinomia rigorosa e, por conseguinte, aparentemente deliberada entre os fatos e as conseqüências: você faz algo para se salvar, e é exatamente isso que irá perdê-lo. A reviravolta trágica (aquilo a que se chamava peripécia) é uma reviravolta exatamente simétrica: para morrer, bastará aos filhos de Mãe Coragem cumprir à risca a falsa predição que a mãe fez para os salvar. Na tragédia, é essa simetria que manifesta a natureza mágica do Destino, pois só um Deus pode medir tão inteligentemente o desvio de uma causa em sua conseqüência contrária, só um Deus pode conhecer a arte de uma simetria tão justa.

Há, pois, em *Mãe Coragem*, como que um jogo trágico; há uma economia aparente do mal. Mas o Destino se denuncia como uma ignorância, e a tragédia como uma impostura: a ligação que o acontecimento produz entre a honestidade de Schweizer e sua perda (Schweizer morrerá por ter querido salvar a caixa de seu regimento) não é um capricho terrificante do acaso, uma correspondência colocada por um Deus; é uma ligação racional, que se explica pela coesão de certo tipo de sociedade: numa sociedade má, a virtude é nociva. É o que se poderia chamar – pois esse é um tema freqüente em Brecht – de moral de Azdac (aquele juiz do *Círculo de giz*, que distribui uma boa justiça porque, numa sociedade má, ele se faz juiz malandro). Existe, pois, uma economia do mal em Brecht, mas não é uma economia imanente; a virtude é uma pura função da sociedade em que ela se cumpre; Eilif, incensado mas fuzilado pelo mesmo ato (pilhar), vai cometer o erro de ser conseqüente num mundo inconseqüente.

A tragédia manifesta uma razão formal, finge acreditar em virtudes essenciais. Basta, pois, lembrar a ligação do mundo para que a tragédia desapareça. Mãe Coragem é, em parte, uma personagem trágica porque quer viver *desligada*, e então o bem e o mal aparecem como as figuras de um jogo terrificante do destino. Mas basta manifestar a antiga Fatalidade como uma ignorância bem humana para que a tragédia ceda e o combate contra as desgraças humanas possa começar.

VII. A fivela regateada

Mãe Coragem *quase* salvou seu filho do recrutamento. Mas, na última hora, o Cabo regateia-lhe uma fivela de cinturão. E, durante esse tempo, o Recrutador leva Eilif embora.

Portanto, por uma pequena pechincha, Mãe Coragem perde um de seus filhos. Todos os tesouros da astúcia e da paciência de Mãe Coragem ficam arruinados por sua própria culpa: um tempinho a mais e tudo está perdido, a Ordem retoma aquilo que, com grande custo, lhe tinha sido arrancado. Mãe Coragem frustrou todas as provocações, mas comete três erros: vende, regateia, verifica a moeda (mordendo-a). Esses

MUTTER COURAGE-SPEZEREIEN

três erros são as três qualidades de uma boa comerciante: não recusar um negócio, vender o mais caro possível e desconfiar das falsificações. Assim, uma vez mais, o comércio é a medida exata de Mãe Coragem: ora ele a ilumina, ora ele a cega; ora, tornando-a indiferente às justificativas nobres da guerra, age nela como uma força de verdade; ora, prendendo-a ao lucro apenas, ele lhe esconde o que a guerra pode realmente lhe custar. O comércio é nela como que uma potência ambígua, realista e irrealista ao mesmo tempo.

THÉÂTRE POPULAIRE
3.º trimestre de 1959

*LES TROIS MOUSQUETAIRES**

Com seus *Trois Mousquetaires*[1] (pois são mesmo dele), Planchon deve ter sentido o mesmo contentamento que Racine diante de sua *Bérénice*: ter feito algo com *nada*. A comparação é intencional: é impossível não ver nesses *Trois Mousquetaires* de Planchon a tentação de se livrar dos constrangimentos do argumento confundindo o ator com o homem de teatro num só papel, ou melhor, estabelecendo entre eles uma troca astuciosa, que a realidade, infelizmente (deve ter pensado Planchon), não realiza com freqüência: Planchon I (o ator) encontra em Planchon II (o diretor) um colaborador eficaz, armado de uma linguagem teatral já prestigiosa; e Planchon II (isto é, até agora o verdadeiro, o único Planchon) encontra finalmente em Planchon I um ator dócil, sempre pronto a remanejar seu texto, desprovido por milagre de qualquer vaidade criativa, de toda "mensagem", numa palavra, o autor ideal, o autor *sem texto.*

---

* *Os três mosqueteiros.* (N. do T.)

[1] Estreado em 12 de maio de 1958, levado no Théâtre de l'Ambigu, em Paris, em 1959, representado até 1968, o espetáculo dará notoriedade internacional ao Théâtre de la Cité de Villeurbanne.

E é, convenhamos, o que causa espécie nesse espetáculo bem-sucedido: o seu vazio. Sem dúvida se ri. Mas a preocupação de fazer rir não obriga à futilidade, o cômico não é forçosamente contraditório com o sério, outros criadores de teatro, também autores e diretores, mostraram isso (Molière, Chaplin, Brecht em determinada cena do *Círculo de giz*). Esses *Trois Mousquetaires* são desopilantes; mas os cômicos de cabaré, Fernand Raynaud e a comédia americana também[2]. O riso define um gênero, não uma qualidade; existem risos epigástricos que alegram, existem outros, viscerais, que abalam: é preciso escolher. Naturalmente, o riso de Planchon é inteligente: pelo menos dá ao espectador a certeza de o ser, pelo mais seguro dos procedimentos: a paródia; distribuindo, num ritmo rápido (e formalmente excelente), suas caricaturas à direita e à esquerda, arranhando um pouco todo o mundo, sem marcar ninguém, Planchon executa uma espécie de estudo transcendental da encenação, mas não comunica *nada*, senão o bom humor ou o saber de Planchon, o que, qualquer simpatia à parte, não nos concerne. O resultado é que esse espetáculo "inteligente" é mais ou menos intermediário entre a fogueira de acampamento e a revista anual da Escola Normal Superior, onde zombariam dos professores Claudel e Brecht; em suma, uma ginástica de adolescente[3].

---

[2] O riso não é necessariamente desmistificador, longe disso: há geralmente no cômico de cabaré toda uma ideologia reacionária, e na afetação de certos filmes americanos uma idéia profundamente regressiva do casal humano. [*Nota de Roland Barthes.*]

O que se pede? Que tal exercício signifique algo (lembro que, à força de não querer significar nada, uma linguagem acaba por significar pelo menos a insignificância, e que é inútil, portanto, querer refugiar-se numa ética do absurdo ou da futilidade: o sentido do homem, do mundo, do homem no mundo sempre nos alcança, não há nenhum abrigo possível contra a responsabilidade de falar: o teatro joga, quer se queira quer não, *a descoberto*). E talvez seja aqui que um texto, pensado, resistente, onde as palavras têm conseqüências, modificam relações, tecem ilusões ou provocam atos, não é, apesar de tudo, inútil no teatro. Não se trata de reclamar a favor do velho privilégio sagrado da Literatura (ainda que se toque, neste caso, num problema que não se resolve tirando o chapéu ao autor); pode-se muito bem imaginar que entre o argumento da peça e sua linguagem propriamente dramática não haja nenhuma escrita sólida; foi o caso da *commedia dell'arte*: mas o *sentido* estava lá, humano (e provavelmente social): Esse exemplo extremo prova que é o argumento que fundamenta o teatro, não é o próprio teatro. Afirmou-se bastante aqui que havia uma responsabilidade da forma para se estar totalmente à vontade, lembrando que há também uma responsabilidade do sentido.

---

[3] Um adolescente muito bem dotado, já de posse de uma linguagem pessoal, que poderá, um dia, dedicar-se ao teatro escrito. À Marivaux ou a Shakespeare, por exemplo. Por que não *La Surprise de l'Amour* ou *Falstaff*? [*Nota de Roland Barthes.*]

Agora, uma questão se coloca: será que se poderia razoavelmente esperar dar um sentido aos *Trois Mousquetaires*? Será que essa obra fabulosa e pueril não era irredutível a toda significação? Por que não? Por baixo da própria história, espécie de forma disponível, mil sentidos são possíveis, com a condição de colocar nela aquela irreverência *interessada* de que Brecht usou contra *Don Juan*, *Antígona* ou Marlowe. Não existe anedota que possa receber o depósito de um argumento: através da relação de algumas personagens, ainda que fossem fantoches na origem, o mundo inteiro pode significar de certa maneira, o mundo inteiro pode dar-se a ler. Muito mais: é exatamente porque o pessoal dos *Trois Mousquetaires* é lendário que um sentido novo é possível. Pois, em suma, *Les Trois Mousquetaires* é o folclore da França, o equivalente moderno, secularizado, por assim dizer, dos antigos contos de fadas; é nessa história conhecida de todos os franceses, por uma espécie de saber infuso, que eles podem projetar-se melhor, reconstruir o sonho do mundo. Eu pensava assim ao ver o filme *Le Bossu* [*O corcunda*]: constatando a participação da platéia, sua familiaridade espontânea com as personagens, o próprio lirismo de suas reações, eu dizia a mim mesmo: aí está o folclore popular da França, aí está o material que um homem como Brecht, entre nós, teria feito significar.

Ainda uma palavra: será que, forçando uma obra de pura distração a receber um sentido, não se arrisca a sepultá-la no tédio? O sentido de uma obra não é forçosamente uma lição, a significação não implica necessariamente uma propaganda, dizer algo não é forçosamente pregá-lo. É impensável que um homem como Planchon se deixe levar pela falsa alternativa de todos os teatros duvidosos: distrair *ou* pensar. Os dois juntos, se possível, meu caro Planchon.

THÉÂTRE POPULAIRE
4º trimestre de 1959

*LE BALCON**

O que é o *inquietante*? Antes de tudo, aquilo que não se declara como tal. A arte da inquietude, como Orfeu, não pode voltar-se sobre o que diz, sob pena de destruí-lo. Roger Blin havia entendido bem isso com relação ao próprio Genet: sua encenação dos *Nègres* [*Negros*], utilizando uma espécie de desajeitamento intelectual, frustrava, no bom sentido, o público em relação aos estereótipos que ele sempre espera, mantinha a obra de Genet nesse estado de estranhamento que é sua justificativa.

Peter Brook não pensa o inquietante senão em termos de efeitos. Para ele, Genet não é mais do que o signo de Genet. Essa transferência mítica corresponde, aliás, muito bem à viagem que Genet acaba de fazer da Rive Gauche ao Boulevard[1];

---

* O balcão. (N. da R.)

[1] No Théâtre du Gymnase.

Genet hoje passa pelo destino de todo teatro de vanguarda, inelutavelmente liquidado a partir do dia em que é reconhecido pelo público com o qual pretende romper; não é apenas em política que a união é o melhor jeito de sufocar um rival incômodo. Pode-se dizer que *Le Balcon* cumpre uma lei inflexível: era fatal que Genet fosse um dia aclimatado; esse dia chegou.

Encarregado dessa liquidação pela pequena história teatral (mas, se não tivesse sido ele, teria sido outro), o inevitável Peter Brook procedeu da maneira mais clássica; devendo neutralizar o escândalo, bastou-lhe separar o conteúdo do signo, reduzir a subversão a uma provocação perfeitamente retórica, dando assim ao público o prazer de uma comoção que não lhe custa nada. Por exemplo: visto que *Le Balcon* se passa numa casa de ilusão, a decoração será *suspeita*, a iluminação *indireta*, as tintas *pesadas*, a luz *avermelhada* etc.; esses "efeitos" contradizem por sua vulgaridade o universo de Genet, essencialmente "castiço", e cujo sentido metafísico só pode ser protegido por uma distinção particular. Quanto ao pessoal dessa casa irreal, Brook tirou-o da rua, como se se tratasse efetivamente de uma cena real de um bordel; no palco só há cafetinas, rufiões e "clientes": é Maupassant de má qualidade.

Como sempre no teatro, a forma é inteiramente responsável pelo sentido. Com seu enquadramento e suas cafetinas, *Le Balcon* de Peter Brook não passa de uma peça sobre o Vício, tal como se entende essa palavra entre os bem-pensantes. *Le Balcon* de Genet expunha o jogo trágico da essência da existência, do eu e do outro, meditava sobre valores existenciais, e não morais, visava a perturbar o sentimento do ser, não o do bem. *Le Balcon* de Peter Brook reduz esse questionamento às pequenas dimensões de uma sociedade que se extasia de penetrar numa casa de tolerância, de ouvir ali a "filosofia" cheia de experiência da dona da casa, de ver um cliente fazer-se chicotear etc. Tudo isso, ao mesmo tempo "notável" e familiar, não perturba, evidentemente, nenhuma ordem.

Mas a última das imposturas é ter mesclado sub-repticiamente aos grandes arquétipos da sociedade conformista (o Juiz, o Bispo, o General, o Delegado) um último arquétipo, no qual Genet não pensara, e que os recupera a todos: o da Atriz. É um espetáculo bastante instigante ver Genet representado "naturalmente" por uma atriz que é Atriz exatamente como o juiz é Juiz, o militar General e o policial Delegado; por essência, isto é, por via de "consagração", Marie Bell tem nesse balé das Essências o papel involuntário de uma última Máscara: a de um Teatro que aceita representar tudo (certo de recuperar tudo), menos si mesmo; e, entretanto, é esse último sacrilégio que nos importaria mais.

THÉÂTRE POPULAIRE
2º trimestre de 1960

COMENTÁRIO

Prefácio a Brecht,
Mãe Coragem e seus filhos
(com fotografias de Pic)

Eis aqui fotografias de teatro que não são de forma alguma preparadas. São, de certa forma, momentos de um filme que Pic registrou com teleobjetiva durante uma das representações que o Berliner Ensemble realizou em Paris, em 1957.

Aí está, pelo menos na França, um caso bastante novo: geralmente, o fotógrafo opera de modo antológico; escolhe alguns pontos altos do espetáculo, acrescentando as facilidades do claro-escuro, da tomada em *close* ou da composição. Aqui, não há nada disso; o que Pic quer é tornar inteligível uma duração: daí a quantidade, a regularidade paciente dos documentos, por um lado; e, por outro, seu poder de significação.

Pois essas fotografias são fiéis, mas não são servis; revelam o espetáculo, ou seja, mostram nele detalhes que não aparecem necessariamente no movimento da representação, mas que contribuem, entretanto, para a sua verdade, e é nisso que elas são verdadeiramente críticas: não ilustram, ajudam a descobrir a intenção profunda da criação. Eis, por exemplo, uma cena (foto nº 1), cuja verdade, mas não necessariamente os meios, os espectadores puderam entender: Mãe Coragem recusa dar gaze para curativos ao capelão. Ora, o que a fotografia nos mostra não é somente o rosto de Mãe Coragem, são também as costas do capelão, maciço, obstinado ou, mais exatamente, a *relação* desse rosto que recusa com essas costas que pedem. A fotografia tem, pois, aqui, esse poder particular de fixar a mais fina e a mais complexa das significações; destacando no espetáculo uma infinidade de espetáculos particulares, ela mostra de que descontínuo é feita uma grande obra; libera átomos de espetáculo e funda, assim, um verdadeiro museu imaginário de *Mãe Coragem*.

Em suma, essas fotografias isolam para revelar melhor; por mais literais que sejam (pois recusam sempre interpretar o fato esteticamente), elas tomam partido, escolhem significações, ajudam a passar de uma ordem factual para uma ordem intelectiva, expõem, no sentido preciosamente ambíguo do termo, isto é, apresentam e ensinam ao mesmo tempo; sua função e seu poder, quando não seus meios, não estão tão afastados dos da pintura.

* * *

Existe, em nossa estética banal do cenário, uma confusão incessante (e provavelmente interessada) entre a ilustração e a pintura; acreditamos que o cenário deve ser um análogo do lu-

1

gar, isto é, que deve reproduzir-lhe a significação: o cenário significante ainda reina sobre a maioria de nossos palcos, porque nosso teatro se quer cúmplice de seu espectador e lhe importa multiplicar os olhares solidários em sua intenção.

Não foi por certo Brecht quem inventou o fundo insignificante e, para falar apenas de uma experiência recente, Gischia, que é justamente pintor e não ilustrador, instalou-o de modo usual no palco do TNP. Mas, como o teatro de Brecht é um teatro realista, a insignificância do fundo assumiu nele o sentido de uma provocação; até hoje só o teatro simbolista ou esteta fizera uso dele. Eis, pois, o exemplo de uma forma que absolutamente não é analógica, que é até a mais abstrata que se possa imaginar, pois que tende à ausência, e que, no entanto, contribui para a formação de uma linguagem realista. Se pensamos na pintura, não há nisso nenhuma contradição: o fundo é a tela do pintor; ele é a imagem do vazio de onde vai surgir o real; o fundo deve mostrar esse nascimento, e é por isso que não deve significar nada por si mesmo: ele é apenas um *início* visível designado para as significações.

Noutras palavras, o irrealismo do fundo (como o vemos nas fotografias de Pic) provoca o realismo do objeto. É o que acontece nas naturezas mortas da arte pictural, e é o que acontece no palco do Berliner Ensemble. Mas o que é aqui apresentado são homens, grupos em ação; e, da mesma forma que numa natureza morta da Escola Holandesa, por exemplo, os copos, os peixes ou os cachimbos se tornam objetos plenos, insólitos, livres de toda natureza na medida em que são extraídos de um fundo artificial, assim também a população brechtiana se torna plenamente, isto é, artificialmente humana, porque não é tirada de nenhum simulacro de natureza; sobre esse fundo cinzento, ou escuro, ou branco (considero, evidentemente, a iluminação uniforme do palco uma dimensão do fundo, e provavelmente a mais importante), nunca acontece nada além do humano, e acontece plenamente: homens, os objetos que eles criaram e utilizam, a dialética que une uns aos outros, aí está a única *criação*: nunca a natureza, nunca um horizonte já estimulado, de que o homem só seria um habitante: o homem brechtiano nasce de nada, e esse nascimento deve ser visível. Isso talvez explique a diferença fundamental que há entre o verismo e o realismo; o verismo é uma arte sincrônica, somatória, quer representar uma acumulação de coisas no seu estado, quer dar a ilusão de que elas são incriadas e como que simplesmente surpreendidas; o realismo, ao contrário, pelo menos o realismo brechtiano, representa as coisas criadas, visivelmente destacadas de seu nada anterior; em Brecht, o homem é feito pelo dramaturgo; não está tão longe quanto se crê de uma boneca animada; pode-se dizer de outra maneira que o fundo brechtiano constitui a criatura em artifício; como em muitas artes populares, do teatro oriental aos fantoches, é por saírem de um meio físico evidentemente informe que os homens já estão desmistificados.

* * *

O *colorido*, de que os nossos decoradores comuns fazem grande uso, não é senão a forma mítica da cor, o signo pelo qual se declara uma intenção de cor; a pintura (salvo exatamente a má pintura) nunca é colorida; o palco brechtiano tampouco. Toda a plástica brechtiana (daremos aqui a Brecht a responsabilidade de seus cenários e de suas indumentárias) é destruição do colorido como símbolo e restituição da cor como substância; em Brecht, como na pintura, é difícil nomear a cor, ao passo que, ao contrário, na ilustração e no cenário significante (até mesmo e principalmente estilizado), a cor provoca sempre um nome. Ainda mais, no teatro brechtiano, a submissão das cores a um tom genérico, a uma espécie de idéia geral da cor (é o cinza em *Mãe Coragem*, o pardo em *Galileu*? apenas metáforas substanciais, tela, couro, bronze, podem dar conta dessa realidade), afasta a tentação dos contrastes ou das harmonias, coloca, ao contrário, as nuances como verdadeiras funções. Pois se trata de fazer existir o objeto, não como um signo verossímil, mas como um utensílio, mediador entre o homem e seus empreendimentos; sua matéria, portanto, importa; ela diz ao mesmo tempo sua origem, sua resistência e, talvez, até os obscuros movimentos de familiaridade ou de desagrado que seu contato provoca em quem dela se serve.

O desbotamento da superfície brechtiana (quer dizer, a destruição do "colorido") prepara, então, um adensamento dos objetos. Isso explica por que, em Brecht, nunca há símile. Sabe-se, por algumas anotações de trabalho publicadas em *Theaterarbeit*[1], o tratamento rigoroso a que Brecht e sua equipe submetiam os tecidos e os objetos para lhes dar o aspecto de usados, de sujos etc. Mas é preciso compreender: assim como na pintura, os objetos não estão presentes para *parecer verdade*; o que o dramaturgo lhes pede não é uma ilusão, é uma significação (não de seu ser, mas de seu uso); o que se deve poder ler neles é uma história, a de suas relações com os homens. A indumentária da personagem brechtiana não é uma usura literal, não é tampouco símbolo da usura; é como a linguagem que a usura fala ao homem, as lembranças, as misérias e os combates que ela lhe lembra; plenamente idéia e entretanto plenamente matéria, a substância brechtiana é verdadeiramente dialética; ela não consente em existir senão nomeada, não pela palavra humana, mas pelo ato humano; ela significa que o homem faz o mundo e que o mundo lhe resiste, e é porque essa história deve ser absolutamente clara aos olhos do espectador que o dramaturgo não pode falsear sua feitura; isso não é o mundo dos pernis de papelão e das canecas de papel-alumínio: a invenção do dramaturgo se junta ao sofrimento de suas personagens.

---

[1] Cf. *Théâtre populaire*, nº 11. [*Nota de Roland Barthes.*]

* * *

Quais são esses objetos? Em *Mãe Coragem*, eles pertencem a duas ordens substanciais: o couro e o pano. O domínio do couro, que é o dos soldados, compreende as matérias inalteráveis: o metal, o uniforme justo, as couraças, os capacetes, as canecas, as moringas, os pregos, as luvas. Não se trata de matérias ricas (só o coronel caduco representa aqui a ordem da seda, associada por um movimento verdadeiramente poético à bengala flexível, às esporas tortas), nem mesmo de matérias fortes; a ordem representada não é a da força, mas a da resistência: estamos diante de uma ordem que não se degrada, uma ordem literalmente inflexível. Em frente, o domínio do pano, que é o das pessoas pobres, compreende todas as substâncias condenadas à ação divisória do tempo; panos, feltros, esteiras, cordames, linhos, sacos, tudo aqui tende a amolecer, a se degradar infinitamente da dobra ao farrapo. No meio dessas duas ordens, uma substância partilhada em comum pelos soldados e pelas pessoas pobres porque é o suporte da vida elementar (o repouso, o alimento, a viagem): a madeira (mesas, tigelas, talheres, rodas, tamboretes, cepos).

O couro e o pano se deformam – ou, para ser mais exato, se reformam. Isso quer dizer que, além de sua feição final, que os constitui como objetos definidos, usuais e funcionais, essas matérias têm um movimento geral que é como a cifra da humanidade que as emprega; o couro e todas as substâncias que a ele estão ligadas são abaulados; sua convexidade, ao mesmo tempo fosca e cerrada, é ofensiva, elas se mostram para proteger; o tempo as desgasta, mas não as perfura. O pano conhece uma espécie de caricatura do abaulado, é o acolchoado. O acolchoado é uma couraça pobre, vergonhosa (aquela que se coloca nos pangarés das touradas); pode amortecer, mas não rechaçar; não é convexo, simplesmente espesso, vencido de antemão pelo desgaste, pela dissociação das fibras, prometido ao farrapo (nada é mais desolador do que aquelas chinelas desfeitas, deformadas pela miséria). Não se trata de símbolos; simplesmente, por uma construção minuciosa, o dramaturgo produz uma verdadeira matéria artificial, que é a degradação; em vez de manter o degradado no estado de atributo de uma substância natural (e é esse o ponto exato em que se passa da vida para o teatro), ele retira-lhe sua qualidade adjetiva, converte-a em significação, e é a matéria original que se torna contingente à sua história; estamos diante de uma verdadeira ordem poética, na qual o sentido funcional da coisa absorve a própria coisa (e vemos, assim, que o formalismo pode fundar um realismo).

Naturalmente, a degradação, assim definida como substância, tem o efeito de um argumento e de uma história: *Mãe Coragem* é uma crônica, isto é, uma duração; a guerra desgasta, desfaz, o frio e a miséria reduzem o homem (o estado derradeiro de roupa humana é o próprio inominável), e tudo isso pode ser lido ao longo das fotografias de Pic, na deliqüescência dos objetos. Mas talvez seja preciso ir mais adiante: por trás desse sentido, há ainda uma cifra. Muito mais do que nas matérias degradadas, ou pelo menos porque aquelas acompanham sabiamente a estas, essa cifra pode ser descoberta em algumas substâncias frescas, frágeis (e as fotografias de Pic as esclarecem bem), no colarinho entreaberto de uma camisa, na pele de um rosto, num pé descalço, no gesto infantil de uma mão, num casaco muito curto ou abotoado pela metade. Essa cifra, que é a verdadeira cifra brechtiana, é a vulnerabilidade do corpo humano. E, como Brecht nunca diz essa vulnerabilidade, mas confia sua evidência ao espetáculo, e como exatamente a ternura corporal do homem é a cifra além da qual não há mais nada a decifrar, o sentido mais oferecido se torna o sentido mais escondido: o homem é amável.

* * *

Mãe Coragem passa poeira no rosto da filha para enfeiá-la (foto nº 2). Veja o movimento das mãos de Catarina; é um movimento de criança: essa mulherona é a menininha que não quer se deixar lavar pela mãe. Outra cena: Mãe Coragem teve de se conter para não reconhecer o corpo do filho; uma vez que os soldados vão embora, ela explode (foto nº 3). O que há de mais perturbador nisso? As costas do capelão que se vai, por pudor, por impotência; essas costas curvadas que se retiram, recolhem, por assim dizer, toda a dor da mãe, insignificante em si. Nas duas cenas, a fotografia traz à luz uma relação humana e uma história; um elemento marginal se torna responsável pelo sentido da imagem. Noutras palavras, o trabalho de Pic dá bem conta do seguinte: em Brecht, o objeto ou a personagem são *elaborados*. Pic entendeu que a fotografia devia ajudar a depreender, na massa de elementos representados, os grandes arquétipos significantes. Ora, no teatro, as significações mais claras são sustentadas por lugares estreitos: é o *detalhe* que tem a maior velocidade de significação. A fotografia de Pic vai imediatamente buscar o detalhe significante; trazido à superfície pelo achatamento geral da reprodução, vemo-lo de imediato, consumimo-lo imediatamente. Nada pode servir melhor às intenções da estética brechtiana, pois que, segundo Brecht, "o próprio da elaboração artística é conferir importância a uma

2

3

coisa". O teatro brechtiano está cheio de "detalhes", e o trabalho de Pic permite o recenseamento deles: quem quer que queira trabalhar sobre Brecht não pode ignorá-lo. Reencontramos aqui, uma vez mais, o fim da pintura realista: mostrar um descontínuo; o detalhe brechtiano é como um quadro no quadro; ele solicita uma inteligência imediata.

Veja ainda a bolsinha móvel do cozinheiro (foto nº 4) ou a trança de Catarina passada nos alamares de seu casaco (foto nº 5). O que quer dizer isso? Que o homem tenta *se arrumar*, apossar-se dos objetos e das funções, que há uma invenção humana no nível do gesto e do corpo, e que essa invenção é digna de ser representada porque é apenas um fragmento da grande honra do homem, que é a luta contra as coisas. *Mãe Coragem* é um mundo cheio de *gadgets*; o homem brechtiano constrói, incessantemente: toda uma vida, minúscula e tocante, surge desses pequenos objetos, atesta o fazer humano, mas também o sonho humano, o de estar *à vontade* no mundo, como naqueles jogos infantis em que construir, prover-se de coisas inventadas e adaptadas, torna feliz. Vê-se que o detalhe brechtiano não tem absolutamente a função puramente intelectiva que pode ter o símbolo no teatro oriental; na realidade, aqui, o detalhe é também uma alusão ao sensível, a todo aquele humor (de facilidade, de euforia), exalado pela vitória do homem sobre um gesto difícil ou um objeto resistente; a coisa é verdadeiramente uma riqueza, e, quando a desgraça ganha, os objetos se rarefazem; a miséria é uma falta absoluta, nenhuma espiritualidade do despojamento pode resgatá-la; a matéria é um valor. Há em

4

5

Brecht uma moral do detalhe; ele é uma arma contra a metafísica, uma subversão contra o mito do infinito e da inefabilidade, ou seja, do insignificante. Àqueles que lamentam (mais ou menos hipocritamente) que Brecht tenha submetido sua obra a um sistema, é preciso pedir que observem atentamente, nesse museu imaginário composto por Pic, o sentido dos detalhes brechtianos; reconhecerão aí que, como todos os artistas profundos, é pelo pequeno que Brecht se amplia.

* * *

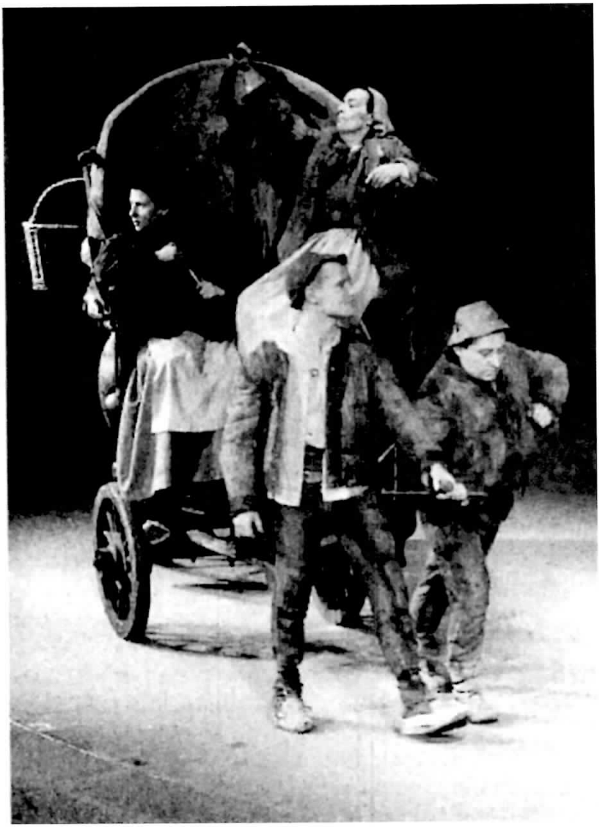
O detalhe brechtiano tem como função romper a continuidade, o empastamento do quadro; mas o quadro tem exatamente a mesma função com relação à obra toda: ele a esfacela, quer abertamente esgotar todas as significações do momento. Walter Benjamin analisou bem o alcance do gesto citacional no teatro épico[2]: o gesto (e por extensão o quadro) é uma citação, é construído para romper uma coerência, um envenenamento[3], para causar admiração, para distanciar. Quem quer que tenha assistido a uma representação de *Mãe Coragem* sabe que, em Brecht, as cenas são sempre quadros, no sentido plenamente pictural do termo. É o que mostram muito bem as fotografias de Pic. Um preconceito constante, que partilhei, é acreditar numa especialidade do espetáculo e opor, por conseguinte, pintura a teatro em nome do movimento e da duração. Na realidade, pelo menos no Ocidente, a pintura constitui a reflexão mais avançada que já se fez sobre a representação das coisas. O erro fundamental de nossos técnicos foi tratar os elementos visuais do espetáculo como uma ilustração, isto é, fazer deles parasitas do elemento falado – o que acarreta fatalmente uma hipertrofia estética, pois tudo o que não é necessário se escusa ao se tornar luxuoso.

---

[2] *Théâtre populaire*, nº 26. "A ruptura é um dos modos fundamentais de elaboração formal." [*Nota de Roland Barthes.*]

[3] Essa palavra (*empoisonnement* em francês) está tal qual no texto, e não parece ter sido corrigida, embora seu sentido seja aqui pouco claro. Deve-se ler, sem dúvida, "empastamento" (*empoissement* em francês), palavra freqüente nos escritos daqueles anos e coerente com o contexto.

Ora, em Brecht, como na grande pintura realista, o quadro é narrativo de uma maneira fundamental, e não mais parasita; a visualidade está saturada de inteligência, significa por si só; o quadro brechtiano é quase um quadro vivo; como a pintura narrativa, ele apresenta um gesto suspenso, eternizado virtualmente no momento mais frágil e mais intenso de sua significação (é o que se poderia chamar de *numen*, referindo-se a esse gesto antigo pelo qual os deuses aquiesciam a um destino ou o recusavam); daí seu realismo, pois que o realismo nunca é senão uma inteligência do real. Na medida em que revelam a peça como uma sucessão de pinturas, as fotografias de Pic produzem uma inteligência tão grande quanto a pintura. Sem dúvida, elas não nos dizem expressamente que os dois rapazes da fotografia nº 6 são os filhos de Mãe Coragem; mas nos entregam imediatamente o humor de um e de outro; o que elas deixam para a ordem do discurso não é mais que a história e a linguagem, ou seja, uma causalidade ou o jogo relacional dos homens: a arte brechtiana está fundamentada numa divisão rigorosa do trabalho estético. Há em Brecht uma carga extraordinária da visualidade,



6

uma extrema confiança no olhar, e isso era, da parte de um escritor, uma grandíssima inteligência. Sem legendas (e foi o que me permitiu reduzi-las ao estado mais discreto possível), as fotografias de *Mãe Coragem* não seriam nem mais obscuras nem mais diminuídas que a lenda de santa Úrsula contada por Carpaccio[4].

É possível que, em última instância, a arte realista seja exatamente isto: uma carga intensa da periferia. Em Brecht, a superfície não é lacônica em relação a um significado que permanecesse ao mesmo tempo muito carregado e muito secreto, um pouco à maneira de um inconsciente; não há economia da visualidade, pois, quanto maior a carga superficial, menos suspeita é a interioridade (é o caso das grandes pinturas realistas, principalmente dos holandeses). A visualidade brechtiana é elaborada a muito custo; todo o sentido está nas superfícies, e as superfícies significam intensamente; é o contrário de uma arte alusiva.

* * *

Ao permitir recensear a quantidade de detalhes, ao revelar principalmente a carga significante de que estão prenhes, o trabalho de Pic, estou persuadido, contribuirá para aclarar essa noção brechtiana de distanciamento, que não cessa de irritar a crítica. O distanciamento brechtiano provocou principalmente reações passionais: condenavam-no no momento em que ne-

---

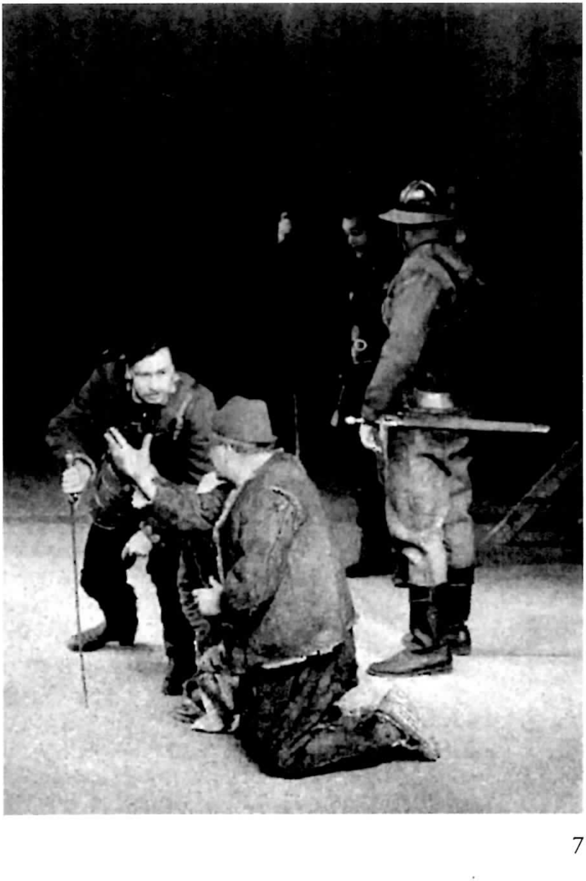
4. Se aceitarmos fazer abstração do estilo e da qualidade, e considerando somente o movimento ideológico (o que, aliás, não deixa de ser arbitrário, pois uma obra de arte realmente não é mais do que o encontro entre uma história e uma forma, isto é, encontro de uma resistência à história), é antes a Greuze que se deveria comparar o quadro brechtiano, Greuze cujo teórico, Diderot, tem tantos pontos comuns com Brecht. [*Nota de Roland Barthes.*]

gavam que esse distanciamento existisse; pretendiam encontrá-lo em muitas outras dramaturgias, no momento mesmo em que responsabilizavam Brecht por ele. Essas contradições são normais, pois a crítica do distanciamento provém quase sempre de um preconceito antiintelectualista: temem que o espetáculo se empobreça ou se congele, caso o autor não derrame nele o fogo de seu próprio corpo, a riqueza e o calor de seu "temperamento". Ora, quem quer que tenha visto o Berliner Ensemble ou queira olhar essas fotografias por alguns instantes, sabe perfeitamente que distanciar não quer dizer de modo algum representar menos; muito pelo contrário, distanciar é representar[5]; simplesmente, aqui, a verossimilhança da representação tira sua origem do sentido objetivo da peça, e não, como na dramaturgia "natural", de uma verdade interior ao ator[6]. *Nüchten!* Em jejum! dizia Brecht a seus atores, querendo por certo purgá-los de suas pequenas emoções pessoais antes de fazê-los representar. Noutras palavras, distanciar é cortar o circuito entre o ator e seu próprio *páthos*, mas é também e essencialmente estabelecer um novo circuito entre o papel e o argumento; é, para o ator, significar a peça, e não mais ele próprio na peça. Aí está por que há um laço de natureza entre as técnicas de significação e as técnicas de distanciamento.

---

[5] Entre nós, se Brecht não está distanciado, não é por culpa dos atores, é por culpa dos diretores. [*Nota de Roland Barthes.*]

[6] O sentido objetivo da peça é o que Brecht chama de *gestus* social, e que é o argumento político. Teremos um bom exemplo de *gestus* e de trabalho de distanciamento em *Théâtre populaire*, nº 30, onde Hans Joachim Bunge relata um ensaio do Berliner Ensemble dirigido por Brecht. [*Nota de Roland Barthes.*]



7

Veja a fotografia nº 7: os soldados, embora não estejam no primeiro plano da ação, representam plenamente; eles nos mostram, por sua circunspecção, que, alienados como simples soldados, não se sentem concernidos pela revolta de Catarina e pela indignação do oficial: não têm de teatralizar sua função, dar-lhe o álibi de uma moral; eles são mercenários, indiferentes. Para o oficial, acontece o contrário: deve acreditar no que está fazendo, seu aspecto diz que ele se sente justificado. Ora, se a representação de uns e de outros é distanciada, não é porque representam mais friamente do que atores "naturais"; é porque representam o argumento, isto é, a diferença exata de suas alienações. É isto o distanciamento: ir até o fim da representação, lá onde o sentido já não é a verdade do ator, mas a ligação política das situações.

Vemos como é vão discutir sobre o distanciamento sem se referir ao sentido político do argumento. Pois distanciar é sobre-significar (vê-se bem isso na ação completa dos atores do Berliner) quando há algo a compreender. Mas sobre-significar quando não há nada a compreender, quando o sentido político do argumento está escondido atrás de uma inocência, enfim, quando há mistificação (o que é, entre nós, o caso corriqueiro), é o contrário mesmo de distanciar. Em nossos espetáculos mais leves de feitura, encontram-se muitas vezes excelentes atores que representam a fundo; mas o que podem eles distanciar? Esses espetáculos não têm nenhum significado intencional; dê-lhes, entretanto, um sentido político, e o engajamento do ator se torna distância: a realidade do significado objetiva o significante, afasta-o sem que o ator deixe, por isso, de representar. Sempre é possível declarar que os atores do Berliner representam *exatamente* como nossos atores: isso é verdade se alinhamos arbitrariamente os conteúdos, se esvaziamos Brecht de seu combate, se fazemos da representação do ator uma forma pura. Mas veja uma peça de Brecht representada entre nós: é aparentemente a mesma representação e, no entanto, é outra peça, porque o sentido político desapareceu. Noutras palavras, o distanciamento não é uma forma (e é exatamente o que fazem dele todos os que querem desacreditá-lo); é a relação entre uma forma e um conteúdo. Para distanciar é preciso um ponto de apoio: o sentido.

* * *

As fotografias de Pic nos remetem, pois, ao sentido de *Mãe Coragem*, e é nisso que elas são boas. Esse sentido é o seguinte: *ver que a guerra existe.* Ao longo de toda a peça, Mãe Coragem mantém os olhos colados, não chega a vê-lo; para ela, o negócio é extensivo à guerra, a guerra é contingente ao negócio. Sua culpa é, portanto, essencialmente uma inconsciência. Mas, ao contrário do teatro metafísico, não se trata de levar o espectador a um conhecimento da Mãe Coragem em si, mas de Mãe Coragem no mundo: não é o caráter de Mãe Coragem que importa (a despeito de muitos traços cativantes), é sua situação. Cega sobre a natureza total e indefinidamente destrutiva da guerra e sobre seu fim mercantil, Mãe Coragem não é culpada em seu ser, mas em seu fazer: sua culpabilidade nada mais tem de sagrada. Seu ser é simpático, radiante até, não lhe falta nem a inteligência, nem a coragem, nem a ironia, nem o encanto, nem mesmo um poder certo de crítica em relação à Ordem que a explora; é seu fazer que é incorreto, porque é cego. A peça não pede mais do que um conhecimento, mas esse conhecimento, para Brecht, é uma consciência, ela é tudo.

Mãe Coragem fala muito, discorre facilmente (como muitas vezes as pessoas cujo fazer é incorreto); sua palavra depende, de certa forma, de sua cegueira, e ninguém duvida de que há em Brecht certo processo da linguagem. Pois a personagem central de *Mãe Coragem* não é, em última instância, a cantineira, é sua filha Catarina, e Catarina é muda; a edificação reconfortante dos álibis lhe é recusada ao mesmo tempo que a palavra, o mundo está ao vivo diante dela, para ela, afinal, a guerra existe. Em Catarina, o mutismo liberta o gesto, e o gesto, como vemos muito bem nas fotografias de Pic, revela o que se deve chamar, na falta de uma palavra menos comprometida, de sensibilidade de Catarina.

Abordamos aqui, sem dúvida, a zona mais estranha, a menos conhecida também, do universo brechtiano. Onde esse grande teatro crítico busca sua fonte? Talvez num sentido profundamente ambíguo da maternidade. Sabemos que a Mãe é um grande tema do teatro de Brecht. Ora, existem duas mães em *Mãe Coragem*: a mãe-tigre, a mãe-chefe, a de todos os matriarcados (é a própria cantineira), e a mãe mítica de seios grandes, definida pela espontaneidade de sua expansão (Catarina), imagem talvez da Terra, da própria Natureza, mas de uma Natureza privada de palavra pela triste e selvagem história dos homens. Ora, dessas duas mães, aquela que Brecht engajou num ato verdadeiro, ao mesmo tempo consciente e eficaz, foi a segunda.

As fotografias de Pic têm o mérito imenso de colocar Catarina em seu lugar, que é fundamental; a objetiva soube recensear largamente, minuciosamente, os gestos dessa mulher, opulenta e disforme, infantil e maternal ao mesmo tempo (mas nunca adolescente), e em sua própria pessoa física, captar o trabalho de uma consciência que quer compreender o real, que esquece de si para se voltar melhor para ele e que se associa ao mundo por uma atenção que nada mais é senão a forma mais alta da inteligência (é preciso ver como essa muda olha para os outros); o heroísmo final de Catarina não é um gesto gloriosamente arbitrário, é o fruto de uma presença no mundo que vem de muito longe; nele se juntam o ato à sua ética, o fazer ao valor, a correção dos comportamentos à ternura dos fins.

L'ARCHE
1960

O TEATRO FRANCÊS DE VANGUARDA

O que é a vanguarda? É uma noção essencialmente relativa, ambígua: toda obra de ruptura pode ter sido, em seu tempo, uma obra de vanguarda, ainda que nos pareça hoje antiquada: talvez seja o caso de *Hernani**, por exemplo. Pois basta que uma obra rompa bruscamente com a tradição e assuma, em seu próprio estilo, certo tom de provocação, para que possa constituir uma obra de vanguarda; mas basta também que a tradição a assuma e a recupere, moldando-se ela própria, para que essa obra de vanguarda se torne logo clássica, e talvez até um dia ultrapassada.

Por ser um fenômeno regular, a vanguarda não é fatalmente um fenômeno eterno, nem sequer constante: houve épocas sem vanguarda, haverá, talvez, novamente um dia uma arte ao mesmo tempo livre de provocação e de academismo. Em suma, para que haja vanguarda, parece que a sociedade deve reunir duas condições históricas: uma arte reinante de natureza razoavelmente conformista, e um regime de estrutura liberal; noutras palavras, é preciso que a provocação encontre ao mesmo tempo sua razão e sua liberdade. Eis por que, nas sociedades em que as Letras estão submetidas a uma censura geral, a vanguarda é impossível (por exemplo, um regime do tipo do da época de Luís XIV); e naquelas em que a arte é completamente liberada ela é injustificada; essa liberação é ainda em boa parte utópica; mas pode haver liberações parciais: nossa pintura contemporânea é emancipada de modo tão geral que já não conhece, falando claramente, vanguarda.

---

* Drama de Victor Hugo (1830). (N. da R.)

Portanto, a vanguarda está funcionalmente ligada a um conformismo reinante mas não tirânico; foi por isso que ela se desenvolveu facilmente na sociedade burguesa e liberal do início do século XX. Todavia, por provocante que seja, a vanguarda nunca é completamente subversiva: o escritor de vanguarda está numa situação contraditória, cujo paradoxo o envolve e limita: pois, de um lado, rejeita violentamente a estética acadêmica de sua classe de origem, mas, de outro lado, tem necessidade dessa classe para fazer dela seu público; por exemplo, numa sociedade burguesa, o escritor de vanguarda rejeita os valores burgueses, mas essa rejeição, que ele constitui em espetáculo, só há finalmente a burguesia que possa consumi-la: a despeito das aparências, a vanguarda é um negócio de família. E, como todos os negócios de família, este comporta uma agressão limitada: entre o público e o autor de vanguarda, há uma relação de conflito (muitos expectadores, exasperados, abandonavam as representações de *En attendant Godot* [*Esperando Godot*], mas esse conflito é, se não superficial, pelo menos abafado: a arte de vanguarda (e principalmente o teatro) é uma arte do *mal-estar.*

Nada ilustra melhor a fragilidade da vanguarda do que a história recente do teatro francês; há uns dez anos, um corpo de obras e de encenações perturbava suficientemente o público e a crítica tradicional, por constituir incontestavelmente um teatro de vanguarda (é desse teatro que tratarei aqui); hoje, com toda evidência, esse corpo está desfeito: ou as obras foram "recuperadas" pelo grande público, ou os autores mudaram sua maneira, desistiram de um teatro da provocação; o teatro de vanguarda já é, muito paradoxalmente, um teatro histórico: ao escrever sobre ele, não fazemos mais do que o embalsamar; em suma, aquilo de que trato aqui é já uma lenda da vanguarda; é por isso que não terei nenhum escrúpulo em reduzi-la a seus nomes mais conhecidos (Adamov, Beckett, Ionesco), mesmo que tenha de sacrificar outros autores que foram, também, mas menos espetacularmente, dramaturgos de vanguarda (Audiberti, Ghelderode, Pichette, Tardieu, Vauthier, Schéhadé, Genet).

E, primeiro (pois talvez seja o mais importante), onde se representou esse teatro? Essencialmente nos teatros pequenos, muito pequenos; as salas de vanguarda, situadas principalmente na Rive Gauche*, nunca comportavam mais que cem ou duzentos lugares; ora, na economia atual de nosso teatro, tal número não é, de forma alguma, rentável; isso quer dizer que, mesmo em caso de sucesso absoluto (o que nunca acontece, por assim dizer, com as obras de vanguarda), esse teatro está, desde o início, destinado à morte econômica; a maioria dessas salas, aliás, já desapareceu: sinal dos tempos, algumas se tornaram garagens ou cinemas. E, quando elas ainda subsistiam, sua própria economia, mísera, condenava o teatro de vanguarda a um verdadeiro pauperismo de estilo.

---

* Margem esquerda do rio Sena, no centro de Paris. (N. do T.)

Qual era o público desse teatro? Na origem, essencialmente um público intelectual, isto é, digamos, um público de casta. Oriundo da burguesia, mas aceitando contestá-la, esse público de vanguarda nunca é, entretanto, um público politizado: é conhecida a hostilidade da ideologia comunista em relação à arte de vanguarda. Trata-se de uma subversão estética, e até moral (no caso de Genet, por exemplo), mas nunca revolucionária. Segue-se que os inimigos desse teatro nunca o foram senão por motivos éticos, humores; a grande crítica, a dos jornais "bem-pensantes", muitas vezes recusou a vanguarda de maneira veemente, até mesmo encolerizada, mas finalmente provisória; sempre se tratou de obstruções de atraso, não de barragens verdadeiramente destrutivas. Porém, como essa grande crítica tem um poder econômico (uma boa crítica de um grande jornal burguês, dizia-se há alguns anos, vale por um milhão de publicidade) e faz em algumas palavras o triunfo ou a derrota do espetáculo, seus "humores", a despeito de sua leviandade, exerceu uma espécie de direito de vida ou de morte sobre o teatro de vanguarda: uma hostilidade viva, um poder imediato, mas também, é preciso dizer, pouco empenho, pouca oposição filosófica profunda, tal é, mais ou menos, o estado do público conformista (e de sua crítica) em relação ao próprio teatro que o contesta; encontramos, assim, a ambigüidade que marca no início toda obra de vanguarda: contestar o público do qual, contudo, ela tem uma necessidade vital. Pode-se dizer que entre a vanguarda e a burguesia (no sentido ético do termo) há como que um *jogo*, aliás bem mais perigoso para uma do que para a outra: a vanguarda está *à mercê* de seu adversário.

* * *

A estética do teatro de vanguarda que aqui descrevo deve muito de sua libertação, se não a suas próprias fórmulas, à obra de Antonin Artaud; em *Le Théâtre et son double* [*O teatro e seu duplo*] (1938), esse grande surrealista "radicalizara" a experiência teatral, pedindo-lhe que ousasse uma metáfora completa de todas as nossas maneiras de viver, à custa de regras novas, que serão em grande parte as da vanguarda: o pensamento deve absorver-se inteiramente na própria física da ação dramática: mais interioridade, mais psicologia, e até, contrariamente ao que o burguês pensa com freqüência da vanguarda, mais simbolismo: todo símbolo é real; Artaud chega a "totemizar" os objetos, quer que seu público participe da matéria cênica como um primitivo de uma cerimônia ritual; e esse teatro da anticultura (Artaud recusa com violência e desprezo todo o teatro tradicional, no qual se colocam em cena histórias de dinheiro, de arrivismo social, de sexualidade edulcorada) precisa, evidentemente, de uma linguagem igualmente livre: não apenas a palavra deve ser "poética" (isto é, imediata, desligada de qualquer racionalidade), mas também é preciso incluir na linguagem, sem nenhuma hierarquia, os gritos, os gestos, os barulhos e os atos, cuja mistura deve produzir no palco uma carnificina geral e, em suma, o "teatro da crueldade", que se tornou a fórmula mais célebre de Artaud.

Essa estética não entrou exatamente assim em nosso teatro de vanguarda; seus discípulos mais fiéis (mas já quão temperados) seriam talvez Vauthier e J.-L. Barrault; quanto aos outros, a conflagração pedida por Artaud se tornou uma espécie de "defecção" insidiosa e abafada dos valores dramáticos tradicionais: o "teatro da crueldade" pariu antes um "teatro do mal-estar".

Esse teatro sempre foi um teatro pobre, ou melhor, que fez de sua pobreza econômica um estilo voluntário; o "pauperismo" da vanguarda pôde assim recolher intenções estéticas que tinham feito suas provas antes dele: o cenário irreal de Max Reinhardt, por exemplo, ou ainda a promoção da iluminação, cuja teoria Appia fizera (Vilar lhe deve certamente muito); essas duas técnicas visam em particular a diminuir o cenário (por vezes, a destruí-lo), a substituí-lo por simples painéis, tapeçarias neutras (o projetor é que situará de agora em diante os objetos); trata-se, afinal, de despersonalizar o cenário, de fazer do palco uma ausência de lugar e uma ausência de tempo; *En attendant Godot*, de Beckett, se passa no vilarejo chamado Planche:

"Não é possível descrevê-lo. Não se parece com nada. Não há nada. Há uma árvore." Talvez essa neutralidade do cenário, além de instalar um lugar absurdo e romper com a familiaridade tradicional do espaço, tenha como função libertar a palavra, deixar-lhe toda sua preeminência: para que a palavra seja espetacular, retira-se toda significação do cenário, que, ao contrário, no teatro conformista, entrega ao espectador uma grande quantidade de informações.

Na mesma medida em que o cenário de vanguarda é apagado, colocado entre parênteses, o objeto assume no palco uma importância desmedida, terrificante; poderíamos dizer que, no caso, não é a pessoa, é a coisa que vive. Em Brecht, em Ionesco, em Adamov, o objeto é constantemente submetido a uma proliferação irresistível. Essa vida dos objetos é evidentemente hostil, porque se faz sem o homem: reconhece-se aqui um dos temas principais do absurdo existencial, bem descrito por Sartre em certas páginas célebres de *La Nausée* [*A náusea*]. Para todos eles, há, em torno do homem, contra ele, uma espécie de presença cancerosa das coisas: fliperamas do *Ping-Pong* (Adamov), chapéu de Lucky (*En attendant Godot*), móveis que invadem a sala, relógio de parede que bate um excesso de pancadas, cadáver que cresce desmedidamente (Ionesco).

Em suma, pede-se aos elementos vivos que se despersonalizem e aos elementos despersonalizados que se animem. É essa lei de inversão que parece regular a teoria do ator na dramaturgia de vanguarda: o ator aí pode ser tudo, menos "natural"; pode ser neutro como um cadáver ou possuído como um mago;

o importante é que não seja *uma pessoa.* Essa é, sem dúvida, a exigência mais revolucionária desse teatro, porque choca o valor mais sólido de nossa dramaturgia corrente (desde há um século e meio): a naturalidade do ator. Assim, os atores de vanguarda, aos quais se pede que renunciem àquilo que constitui tradicionalmente seu sucesso, têm tendência a formar um grupo à parte: precisam de muita abnegação; ainda assim, têm muita dificuldade para seguir uma lei tão rigorosa; essa dificuldade do ator em abster-se de toda complacência para com a *naturalidade*, que faz a glória de seus colegas em outros palcos, é certamente uma das causas da degradação fatal da vanguarda.

* * *

Toda essa dramaturgia tende, não a contestar a pessoa humana, mas, o que talvez seja mais incômodo, a fazer como se ela não existisse. É principalmente no nível da linguagem humana que o teatro de vanguarda desenvolve essa negação da pessoa (seria melhor, aliás, dizer: negatividade, pois se trata da designação de um estado, não de um ato verdadeiro de destruição).

E ainda aqui, do teatro tradicional ao teatro de vanguarda, são duas concepções gerais que se confrontam. Para o teatro tradicional, a palavra é a pura expressão de um conteúdo, é considerada a comunicação transparente de uma mensagem independente dela; para o teatro de vanguarda, ao contrário, a palavra é um objeto opaco, destacado de sua mensagem, bastando-se, por assim dizer, a si mesmo, desde que venha a provocar o espectador e agir fisicamente sobre ele; em suma, de meio, a linguagem se torna fim. Pode-se dizer que o teatro de vanguarda é essencialmente *um teatro da linguagem*, em que a própria palavra é dada como espetáculo.

Esse espetáculo é, evidentemente, o de uma provocação. O teatro de vanguarda atacou os pontos mais socializados daquilo que é a instituição mais social do mundo humano, a linguagem: primeiro e essencialmente o lugar-comum, marca distintiva daquilo que se poderia chamar, desde Henri Monnier, de linguagem-de-porteiro; em seguida a retórica das consciências tranqüilas, as belas frases nascidas de um sentimento moral cheio de empáfia; finalmente a linguagem dos intelectuais.

Quanto às próprias formas de subversão, pode-se dizer que, *grosso modo*, se contam três, de importância desigual. A primeira consiste em fazer as palavras rodarem em falso, como se proliferassem mecanicamente: é o que faz, de modo ridículo, o escravo Lucky, quando seu senhor o manda pensar (em *En attendant Godot*). A segunda subversão é mais sutil; encontramo-la principalmente em Adamov, e particularmente em *Le Ping-Pong*; Adamov faz suas personagens falarem como se suas palavras, suas fórmulas, não fossem nem totalmente vivas, nem totalmente mortas, mas, de certo modo, *congeladas*; é uma linguagem *que foi real*, e que, conseqüentemente, deixou de sê-lo, pois que a palavra viva está sempre presente; poderíamos dizer, falando filosoficamente, que neste caso o *dizer* já não funda o *ser* dos homens, e isso é uma mutilação intolerável.

O terceiro processo de subversão, de que Ionesco se tornou especialista, é mais grosseiro, menos novo talvez, a despeito de sua popularidade, porém mais imediatamente eficaz: consiste em respeitar a racionalidade da sintaxe enquanto se desloca a racionalidade da mensagem (*O crime não compensa, não cometa crime, você será compensado*). Essa comicidade tem efeito garantido, assemelha-se à de todos os jogos de palavras. O que é mais interessante, porque mais insidioso, é quando o deslocamento atinge a própria forma da racionalidade, isto é, a lógica; Ionesco usa com freqüência um procedimento que encontramos empregado, com muita seriedade, por alguns psicopatas e a que chamamos raciocínio dissociado ou racionalismo mórbido; o exemplo desse falso raciocínio é dado por aquele antigo conto oriental em que se vê um homem acusado de ter rachado o caldeirão que havia tomado emprestado, e que se defende por uma argumentação da qual cada frase anula simploriamente a precedente. (1º Não tomei emprestado o caldeirão; 2º esse caldeirão já estava rachado; 3º aliás, eu o devolvi intacto.) Da mesma maneira, quando Ionesco intitula uma de suas melhores peças *La Cantatrice chauve* [*A cantora careca*], um crítico muito sério indignou-se de que não somente não houvesse no palco nenhuma cantora, mas ainda de que ela não fosse de forma alguma careca!

Todos esses procedimentos são muito ativos e dão ao teatro que os utiliza uma eficácia incontestável: eles nos forçam a nos interrogar sobre nossa própria linguagem, têm uma ação crítica salutar. Mas, naquilo em que as coisas se tornam menos simples, é que, uma vez iniciada a destruição da linguagem, nada mais pode fazê-la parar. A subversão da linguagem desemboca finalmente num absurdo do homem. Ora, o problema não está em que tal absurdo seja chocante (isso seria um julgamento moral), é que ele é impossível de ser sustentado por muito tempo: o homem está condenado a significar algo. Da mesma forma, a vanguarda está condenada a devolver um sentido à linguagem – ou a desaparecer.

É que, de fato, se quisermos ser rigorosos, o fim de toda destruição da palavra não pode ser senão o silêncio: a linguagem, por mais anárquica que seja, não pode ser ela mesma seu próprio inimigo. Rimbaud e Mallarmé haviam entendido bem isso, eles que, um e outro, cada um a seu modo, terminaram em puro silêncio a rarefação de sua palavra poética. Nossos autores de vanguarda conheceram todos a tentação desse paradoxo – ou desse suicídio: *Les Chaises* [*As cadeiras*] (Ionesco) é a longa espera falada de uma mensagem confiada a um orador; e quando, finalmente, o orador vai falar, percebe-se que ele é mudo: só pode então cair o pano. Assim, todo o teatro de vanguarda é um ato teatral essencialmente precário e, por assim dizer, falseado: ele quer significar um silêncio, mas não pode fazê-lo senão falando, ou seja, retardando-o: ele se torna verdadeiro quando se cala.

* * *

Essa contradição de natureza, somada a uma transformação do público e a uma evolução dos próprios autores, explica sem dúvida o esfacelamento de nosso teatro de vanguarda. Seu público ampliou-se consideravelmente, e sabe-se que a obra, mesmo escrita, é profundamente tributária do público que a consome: ainda que o texto não mude, os atores e a encenação mudam, se adaptam, mais ou menos conscientemente, às exigências do novo público. A mutação pode ser bem brusca: Ionesco foi durante muito tempo considerado um autor hermético, representado para uns poucos iniciados; ora, bastou que Anouilh dedicasse, no *Le Figaro littéraire*, um artigo favorável a Ionesco, para que, da noite para o dia, a burguesia acolhesse Ionesco e mudasse completamente as condições de exploração de seu teatro: Ionesco (representado no Théâtre de France) já não é um autor de vanguarda. Os próprios autores persistem, aliás, dificilmente num teatro da negação. Ou, seguindo o grande público, evoluem para um teatro com pretensão humanizada (é o caso das últimas peças de Ionesco), ou para um teatro político (é o caso de Adamov); ou se calam (é o caso, parece, de Beckett); de qualquer maneira, eles próprios renunciam à vanguarda – sem que, no momento atual, se possa predizer nenhum movimento de substituição: sem dúvida, montam-se a cada inverno, em Paris, algumas peças provocantes; mas, paradoxalmente, ainda são apenas imitações de um estilo já ultrapassado.

Um balanço? Ele seria incontestavelmente positivo. O teatro de vanguarda de que acabei de falar trouxe ao palco francês uma ampla emancipação de suas técnicas e de sua linguagem; se, esquecendo suas lições muitas vezes admiráveis, o teatro devesse retornar às complacências e às piscadelas cúmplices do teatro tradicional, seria por certo uma regressão lamentável. Mas o que se pode desejar, entretanto, é que a essa linguagem nova o teatro novo saiba submeter pensamentos novos, e que a libertação da linguagem teatral seja acompanhada de uma reflexão sobre nosso mundo real, e não sobre um mundo vão.

LE FRANÇAIS DANS LE MONDE
junho-julho de 1961

O DESLUMBRAMENTO

O Berliner Ensemble esteve na França pela primeira vez em 1954. Alguns daqueles que o viram então tiveram a revelação de um sistema novo, que tornava extremamente obsoleto todo nosso teatro. Essa novidade nada tinha de provocante e não assumia as maneiras habituais da vanguarda. Era o que poderia chamar-se de revolução sutil.

Essa revolução vinha do fato de que o dramaturgo (no caso, o próprio Brecht) considerava perfeitamente compatíveis valores que ao nosso teatro sempre repugnara reunir. O teatro brechtiano, como se sabe, é um teatro *pensado*, uma prática elaborada a partir de uma teoria explícita, ao mesmo tempo materialista e semântica. Quando se desejou um teatro político esclarecido pelo marxismo e uma arte que vigiasse rigorosamente seus signos, como não ter sido ofuscado pelo trabalho do Berliner? Além disso, novo paradoxo, esse trabalho político não recusava a beleza; o menor azul, a matéria mais discreta, uma fivela de cinto ou um trapo cinza formavam, em qualquer ocasião, um quadro que nunca copiava a pintura, e, entretanto, não teria sido possível sem um gosto muito refinado: esse teatro que se desejava engajado não temia ser *distinto* (palavra que seria preciso libertar de sua futilidade costumeira para lhe dar um sentido próximo da "distanciação" brechtiana). O conjunto desses dois valores produzia aquilo que se pode considerar um fenômeno desconhecido do Ocidente (e talvez precisamente Brecht o houvesse aprendido do Oriente): *um teatro sem histeria.*

Enfim, derradeiro sabor, esse teatro inteligente, político e de uma ascética suntuosidade era também, de acordo, aliás, com um preceito de Brecht, um teatro engraçado: jamais uma tirada, jamais uma prédica, jamais, até, aquele maniqueísmo edificante que geralmente opõe, em toda arte política, os bons proletários aos maus burgueses, mas sempre um argumento inesperado, uma crítica social que se conduz fora do tédio dos estereótipos e mobiliza o móvel mais secreto do prazer, a sutileza. Um teatro ao mesmo tempo revolucionário, significante e voluptuoso, quem poderia dizer melhor?

Essa conjunção surpreendente não tinha, entretanto, nada de mágico; ela não teria sido possível sem um dado material, que faltava – e que continua faltando – a nosso teatro. Durante muito tempo reinou entre nós, herdada de uma tradição espiritualista que Copeau muito bem simbolizou, a convicção cômoda de que é possível fazer excelente teatro sem dinheiro: a pobreza dos meios se tornava então um valor sublime, convertia os atores em oficiantes. Ora, o teatro brechtiano é um teatro caro, pelo cuidado extremo das encenações, pela elaboração das indumentárias – cujo tratamento refletido custa infinitamente mais do que o alto luxo dos palcos de grande espetáculo –, pela quantidade de ensaios, pela segurança profissional dos atores, tão necessária à sua arte. Esse teatro ao mesmo tempo popular e refinado é impossível numa economia privada, na qual não poderia ser sustentado nem pelo público burguês, que faz o dinheiro, nem pelo público pequeno-burguês, que faz o número. Por trás do êxito do Berliner, por trás da perfeição de seu trabalho, coisa que todo o mundo podia constatar, era preciso, pois, ver toda uma economia, toda uma política.

Não sei o que aconteceu com o Berliner depois da morte de Brecht, mas sei que o Berliner de 1954 me ensinou muitas coisas – e muito além do teatro.

LE MONDE
11 de março de 1971

BRECHT E O DISCURSO: CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA DISCURSIVIDADE

O terceiro discurso

O pobre B.B.: é o título de um poema de Bertolt Brecht, escrito em 1921 (Brecht está com vinte e três anos). Não são as iniciais da glória; é a pessoa reduzida a dois limites; essas duas letras (e, além do mais, repetitivas) enquadram um vazio, e esse vazio é o apocalipse da Alemanha weimariana; desse vazio vai surgir (por volta de 1928-1930) o marxismo brechtiano. Há, pois, na obra de Brecht, dois discursos: primeiro, um discurso apocalíptico (anarquizante); trata-se de dizer e de produzir a destruição, sem procurar ver o que vem "*depois*", pois "*depois*" é igualmente indesejável; a esse discurso se ligam as primeiras peças de Brecht (*Baal*, *Tambores da noite*, *Na selva das cidades*); em seguida, um discurso escatológico: é edificada uma crítica *com vistas a* fazer cessar a fatalidade da alienação social (ou a crença nessa fatalidade): o que não vai bem no mundo (a guerra, a exploração) é *remediável*: o tempo da cura é concebível; a esse segundo discurso se liga toda a obra de Brecht posterior a *A ópera de três vinténs*.

Falta um terceiro discurso: o discurso apologético. Não existe em Brecht nenhum catecismo marxista: nenhum estereótipo, nenhum recurso à vulgata. Sem dúvida a forma teatral protegeu-o desse perigo, pois que, no teatro, como em todo texto, a origem da enunciação é indetectável: são impossíveis a colusão, sádica, do sujeito e do significado (essa colusão produz o discurso fanático), ou aquela, mistificadora, do signo e do referente (esta produz o discurso dogmático); mas, nesses mesmos ensaios[1], Brecht nunca se dá a facilidade de *assinar* a origem de seu discurso, de apor-lhe a estampilha do império marxista: sua linguagem não é uma moeda. No próprio marxismo, Brecht é um inventor permanente; reinventa as citações, chega ao intertexto: "Ele pensava em outras cabeças; e, na sua, outros que não ele pensavam. Esse é o verdadeiro pensamento." O verdadeiro pensamento é mais importante do que o pensamento (idealista) da verdade. Noutras palavras, no campo marxista, o discurso de Brecht nunca é um discurso sacerdotal.

---

[1] Penso aqui – e continuamente ao longo de todo este texto – em *Écrits sur la politique et la société*, Paris, L'Arche, 1970, obra capital e passada, parece-me, quase despercebida. [*Nota de Roland Barthes*.]

A sacudida

Tudo o que lemos e ouvimos recobre-nos como uma toalha, rodeia-nos e envolve-nos como um meio: é a logosfera. Essa logosfera nos é dada por nossa época, nossa classe, nosso ofício: é um "dado" de nosso sujeito. Ora, deslocar o que é dado não pode ser senão a conseqüência de uma sacudida; temos de abalar a massa equilibrada das palavras, rasgar a cobertura, perturbar a ordem ligada das frases, quebrar as estruturas da linguagem (toda estrutura é um edifício de níveis). A obra de Brecht visa a elaborar uma prática da sacudida (não da subversão: a sacudida é muito mais "realista" do que a subversão); a arte crítica é aquela que abre uma crise: que rasga, que faz rachaduras na cobertura, fissura a crosta das linguagens, desliga e dilui o ligamento da logosfera; é uma arte *épica*: que torna descontínuos os tecidos de palavras, afasta a representação sem anulá-la.

O que é, pois, esse afastamento, essa descontinuidade que provoca a sacudida brechtiana? É somente uma leitura que destaca o signo de seu efeito. Sabe o que é um alfinete japonês? É um alfinete de costureira, cuja cabeça é guarnecida de um minúsculo guizo, de tal modo que não se possa esquecê-lo na roupa terminada. Brecht refaz a logosfera deixando nela alfinetes com guizos, os signos providos de seu pequeno ruído: assim, quando ouvimos uma linguagem, nunca esquecemos de onde ela vem, como foi feita; a sacudida é uma *re-produção*; não uma imitação, mas uma produção destacada, deslocada: *que faz barulho.*

Portanto, melhor do que uma semiologia, o que se deveria reter de Brecht é uma sismologia. Estruturalmente, o que é uma sacudida? Um momento difícil de manter (e portanto antipático à idéia mesma de "estrutura"); Brecht não quer que se recaia sob a capa de uma outra cobertura, de outra "natureza" linguageira: não há herói positivo (o herói positivo é sempre pegajoso), não há prática histérica da sacudida; a sacudida é nítida, *discreta* (nos dois sentidos da palavra), rápida, se necessário repetida, mas nunca *instalada* (não é um teatro da subversão: não há grande máquina contestatária). Por exemplo: se existe um campo que esteja enterrado sob a cobertura da logosfera cotidiana, é sem dúvida o das relações de classes; ora, Brecht não o subverte (não é esse o papel que ele atribui à sua dramaturgia; e, aliás, como um *discurso* subverteria essas relações?), ele lhe dá uma sacudida, coloca nele um alfinete com guizo; é, por exemplo, a embriaguez de Puntila, rasgo passageiro e recorrente, imposto ao socioleto do grande proprietário; contrariamente a tantas cenas do teatro e do cinema burguês, Brecht não trata absolutamente a embriaguez em si (tédio repugnante das cenas de bêbados); ela nunca é mais do que o agente que modifica uma relação e, por conseguinte, *a dá a ler* (uma relação pode ser lida apenas *retrospectivamente* quando, em algum lugar, num ponto qualquer, por mais afastado, por mais tênue que seja, essa relação se deslocou). Ao lado de um tratamento tão exato (porque retido em sua estrita economia), quão derrisórios parecem tantos filmes sobre a "droga"! Sob o álibi do *underground*, é sempre a droga "em si" que é representada, seus efeitos, seus malefícios, seus êxtases, seu estilo, em suma, seus "atributos", não suas funções: permite ela *ler* de maneira crítica alguma configuração pretensamente "natural" das relações humanas? Onde está a sacudida de leitura?

Repetir suavemente

Em seus *Écrits sur la politique*, Brecht nos propõe um exercício de leitura: ele lê diante de nós um discurso nazista (de Hess) e sugere as regras de leitura verídica de tal gênero de escrito[2].

Brecht se junta assim ao grupo de Doadores de Exercícios, dos "Regulantes"; aqueles que dão não regulamentações, mas meios regulados para chegar a um fim; da mesma maneira, Sade deu as regras do prazer (é um verdadeiro exercício que Juliette impõe à bela condessa de Donis), Fourier as da felicidade, Loyola as da comunicação divina. As regras ensinadas por Brecht visam a restabelecer a verdade de um escrito: não sua verdade metafísica (ou filológica), mas sua verdade histórica; a verdade de um escrito governamental num país fascista: verdade-ação, verdade *produzida*, e não asserida.

O exercício consiste em saturar o escrito mentiroso intercalando entre suas frases o complemento crítico que desmistifica cada uma delas: "Legitimamente orgulhosos do espírito de sacrifício...", começava pomposamente Hess em nome da "Alemanha"; e Brecht, lentamente, completa: "Orgulhosos da generosidade desses possuidores que sacrificaram um pouco daquilo que os não-possuidores lhes tinham sacrificado..." etc. Cada frase é devolvida porque ela é suplementada: a crítica não corta, não suprime, ela acrescenta.

---

[2] *Op. cit.*, p. 150. [*Nota de Roland Barthes.*]

Para produzir o suplemento verídico, Brecht recomenda *repetir lentamente* o escrito, o exercício. A crítica é primeiro produzida numa espécie de clandestinidade: o que é lido é o texto *para si*, não *em si*; a voz baixa é *aquela que me concerne*: voz reflexiva (e por vezes erótica), produtora de inteligibilidade, voz original da leitura. Repetir o exercício (ler várias vezes o escrito) é libertar pouco a pouco seus "suplementos"; assim o haicai compensa sua brevidade insigne pela repetição: o poema minúsculo se salmodia três vezes, em eco; essa prática é tão bem codificada que a amplitude dos suplementos (o "comprimento de ressonância") tem um nome: é o *hibiki*; quanto ao infinito das ligações liberadas pela repetição, é o *utsuri*.

O que é espantoso, no limite suportável do paradoxo, é que essa prática refinada, estreitamente ligada a uma erótica do texto, é aplicada por Brecht à leitura de um texto detestável. A destruição do discurso monstruoso é conduzida aqui segundo uma técnica amorosa; mobiliza não as armas redutoras da desmistificação, mas antes as carícias, as ampliações, as sutilezas ancestrais do mandarinato literário, como se não houvesse, de um lado, o rigor vingador da ciência marxista (a que conhece o real dos discursos fascistas) e, do outro, as complacências do homem de letras, mas como se fosse natural, ao contrário, *ter pra-*

zer na verdade, como se tivéssemos o direito simplíssimo, o direito *imoral* de submeter o escrito burguês a uma crítica formada, ela própria, pelas técnicas de leitura de certo passado burguês; e de onde viria, de fato, a crítica do discurso burguês, senão desse discurso mesmo? A discursividade é, até aqui, sem alternativa.

O encadeamento

Pelo fato de se encadearem, diz Brecht, os erros produzem uma ilusão de verdade: o discurso de Hess pode parecer verdadeiro, na medida em que é um discurso *seguido*. Brecht critica o encadeamento, o discurso encadeado (conservemos o jogo de palavras*); toda a pseudológica do discurso – as ligações, as transições, a cobertura da elocução, em suma, o *continuum* da fala – detém uma espécie de força, gera uma ilusão de segurança: o discurso encadeado é indestrutível, triunfante. O primeiro ataque é, pois, descontinuá-lo: fazer em pedaços, literalmente, o escrito errôneo é um ato polêmico. "Desvelar" não é tanto retirar o véu quanto o despedaçar; no véu, em geral se comenta apenas a imagem do que esconde ou escamoteia; mas o outro sentido da imagem é também importante: o *coberto*, o *sustentado*, o *seguido*; atacar o escrito mentiroso é separar o tecido, colocar o véu em pregas quebradas.

---

* Jogo de palavras, que não se mantém em português, com *enchaîné*, que significa "encadeado" e também "acorrentado". (N. da R.)

A crítica do *continuum* (aqui aplicada ao discurso) é constante em Brecht. Uma de suas primeiras peças, *Na selva das cidades*, parece ainda enigmática para muitos comentaristas porque dois parceiros nela se entregam a uma partida incompreensível não quanto a cada uma de suas peripécias, mas quanto ao conjunto, isto é, *segundo uma leitura contínua*; o teatro de Brecht é, desde esse momento, uma seqüência (não uma conseqüência) de fragmentos cortados, privados daquilo que se chama em música de efeito Zeigarnik (esse efeito vem de que a resolução final de uma seqüência musical lhe dá retroativamente o sentido). O descontínuo do discurso impede o sentido final de "firmar": a produção crítica não espera; ela se quer instantânea e repetida: é a própria definição do teatro épico segundo Brecht. O épico é aquilo que corta (que tesoura) o véu, desagrega a pez da mistificação (veja-se o prefácio de *Mahagonny*).

A máxima

O elogio do fragmento (da cena que vem "por si mesma") não é o da máxima. A máxima não é um fragmento; primeiro porque a máxima é, em geral, o ponto de partida de um raciocínio implícito, o detonador de um *continuum* que se desenvolve sub-repticiamente no intertexto de sabedoria que habita o leitor; em seguida, porque o fragmento brechtiano nunca é generalizante, não é "conciso", não "recolhe"; pode ser muito frouxo, distendido, alimentado de contingências, de especificações, de dados dialéticos; a máxima, por sua vez, é um enunciado do qual se subtrai a História: resta o blefe da "Natureza".

Daí a vigilância incessante exercida por Brecht sobre a máxima. O Herói é condenado, por assim dizer, porque a máxima é a sua linguagem "natural" ("Por toda parte onde se encontram grandes virtudes, podemos estar seguros de que há algo que não vai bem"); o mesmo acontece com o Grande Costume, pois se apóia em verdades gnômicas: "Quem dá o primeiro passo deve também dar o segundo". Quem diz isso e dessa forma? É o código cultural, cuja falsa lógica é abusiva, pois quem dá o primeiro passo não deve dar necessariamente o segundo. Quebrar o costume é primeiro quebrar a máxima, o estereótipo: sob a regra, descubra o abuso; sob a máxima, descubra o encadeamento; sob a Natureza, descubra a História.

A metonímia

Em seu discurso, Hess fala sem cessar da Alemanha. Mas a Alemanha não é nada mais, aqui, do que possuidores alemães. O Todo é dado, abusivamente, pela parte. A sinédoque é totalitária: é um golpe. "O todo pela parte", essa definição da metonímia quer dizer: uma parte *contra* a outra parte, os possuidores alemães *contra* o resto da Alemanha. O predicado ("alemães") se torna sujeito ("os alemães"): dá-se uma espécie de *putsch* lógico; a metonímia se torna uma arma de classe.

Como lutar contra a metonímia? Como, *no nível do discurso*, reduzir a soma a suas partes, como desfazer o Nome abusivo? Aí está um problema muito brechtiano. No teatro, a defecção do Nome é fácil, pois nele só se representa, por força, o corpo. Quando se precisa falar de "Povo" no palco (pois essa palavra em si pode ser metonímica, gerar abusos), há que dividir o conceito: em *Lucullus*, o "Povo" é a reunião de um camponês, de um escravo, de um mestre-escola, de uma vendedora de peixe, de um padeiro e de uma cortesã. Brecht diz em alguma parte que a Razão nunca é senão aquilo que pensa o conjunto das pessoas razoáveis: o conceito (sempre abusivo?) é reduzido a uma soma de corpos históricos.

Entretanto, a des-nomeação – ou a ex-nomeação –, *porque infinitamente subversiva*, é difícil de manter. É tentador inocentar uma Causa, desculpar os erros e as besteiras de seus partidários, separando a excelência do Nome da imbecilidade das pessoas. Berdiaeff escreveu há tempos uma brochura intitulada: *De la dignité du christianisme et de l'indignité des chrétiens* [Da dignidade do cristianismo e da indignidade dos cristãos]. Ah, se fosse possível assim purificar o discurso marxista do dogmatismo das pessoas marxistas, a Revolução da histeria das pessoas revolucionárias, e, de modo geral, a Idéia da neurose de seus partidários! Mas é em vão: o discurso político é fundamentalmente metonímico, pois ele só pode estabelecer-se sobre a força da linguagem, e essa força é a própria metonímia. Assim, volta no discurso a figura religiosa maior, a do Contágio, da Falta, do Terror, isto é, em todos esses casos, a sujeição pela violência da parte ao todo, do corpo ao Nome; o discurso religioso é exatamente o modelo de todo discurso político: nenhuma teologia poderia reconhecer que a Fé não é nada além do conjunto das pessoas que crêem. Ora, do ponto de vista do "costume" marxista, Brecht é, neste caso, muito herético: ele resiste a todas as metonímias; há uma espécie de individualismo brechtiano: o "Povo" é uma coleção de indivíduos reunidos num palco; a "Burguesia" é aqui um proprietário, ali um rico etc. O teatro obriga a desfazer o Nome. Imagino muito bem algum teórico, finalmente conquistado ao desgosto pelos Nomes, e no entanto nada resignado a cair na recusa de toda linguagem, imagino, pois, esse epígono brechtiano renunciando a seus discursos passados e decidindo escrever apenas romances.

O signo

Sim, o teatro de Brecht é um teatro do Signo. Mas, caso se queira compreender em que essa semiologia pode ser, mais profundamente, uma sismologia, é preciso sempre lembrar-se de que a originalidade do signo brechtiano está em *ser lido duas vezes*: o que Brecht nos dá a ler é, por afastamento, o olhar de um leitor, não diretamente o objeto de sua leitura; pois esse objeto não nos chega senão pelo ato de intelecção (ato alienado) de um primeiro leitor que já está no palco. O melhor exemplo desse "jogo", paradoxalmente, não o tomarei de Brecht, mas de minha experiência pessoal (uma cópia é facilmente mais exemplar do que o original; "algo de Brecht" pode ser mais brechtiano do que "Brecht").

Aqui está, pois, uma "cena de rua" de que fui espectador. A grande praia de Tânger, no verão, é muito vigiada; proíbem tirar a roupa ali, não por pudor, sem dúvida, mas antes para obrigar os banhistas a utilizar as cabines pagas que ladeiam as calçadas – isto é, para que os "pobres" (essa categoria existe no Marrocos) não possam ter acesso à praia, reservada assim aos burgueses e aos turistas. Nas calçadas, um adolescente sozinho, triste e pobre (signos, *para mim*, concordo, provindos de uma leitura *simples*, que não é ainda brechtiana) perambula; um policial (quase tão sujo quanto ele) passa por ele e o percorre com o olhar, eu *estou vendo* o olhar, estou vendo chegar e parar nos *sapatos*; o tira ordena, então, ao rapaz, que saia logo da praia.

Essa cena comporta dois comentários. O primeiro se encarrega da indignação que suscitam em nós o policiamento das praias, a sujeição melancólica do menino, a arbitrariedade da polícia, a segregação do dinheiro, o regime marroquino; ora, esse comentário não seria o de Brecht (mas essa seria certamente sua "reação"). O segundo comentário estabelecerá o movimento especular dos signos; compreenderá primeiro que, na roupa do rapaz, há um traço que é o signo maior da miséria: o calçado; é aí que explode em toda sua violência o signo social (há pouco tempo havia ainda entre nós, no tempo em que havia "pobres", uma mitologia do calçado desbeiçado: se o intelectual apodrece pela cabeça, como o peixe, o pobre apodrece pelos pés, razão por que Fourier, querendo inverter a ordem civilizada, imagina uma corporação de sapateiros fulgurantes); e, no calçado, o ponto extremo da miséria é o tênis velho, sem cadarços, com o cano rebatido sobre o salto, tal como, exatamente, o usava nosso jovem. Mas o que esse segundo comentário anotará sobretudo é que esse signo é lido pelo próprio policial: é quando, descendo ao longo do corpo, seu olhar percebe o infame calçado, que o policial, num só gesto, por um verdadeiro salto paradigmático, inclui o miserável na classe dos expulsos: compreendemos que ele compreendeu – e por que compreendeu. O movimento, talvez, não pare aí: o próprio guarda está quase tão molambento quanto sua vítima: exceto, precisamente, os calçados! Redondos, luzidios, firmes, fora de moda, como todos os calçados de policiais. Eis que lemos, a partir daí, *duas alienações em confronto* (situação esboçada numa cena de uma peça pouco conhecida de Sartre, *Nekrassov*). Nossa exterioridade não é simples: ela funda uma crítica *dialética* (e não maniqueísta). A "verdade-ação" consiste em despertar o rapaz, mas também em despertar o guarda.

O prazer

O teatro deve dar prazer, Brecht o disse mil vezes: as grandes tarefas críticas (liquidação, teorização, colocação em crise) não excluem o prazer.

O prazer brechtiano é principalmente um sensualismo; nada tem de orgíaco, é mais oral do que erótico, é o "bom viver" (mais do que o "bem viver"), o "bem comer", não no sentido francês, mas no sentido rural, florestal, bávaro. Na maioria das peças de Brecht, há algum alimento que passa (notemos que o alimento está no cruzamento da Necessidade com o Desejo; é, pois, alternativamente um tema realista e um tema utopista); o herói brechtiano mais complexo (portanto não é absolutamente um "herói"), Galileu, é um homem sensual: tendo abdicado de tudo, sozinho no fundo do palco, ele come ganso com lentilhas, enquanto diante de nós, fora dele, seus livros são febrilmente empacotados, vão atravessar as fronteiras e difundir o espírito científico, antiteológico.

O sensualismo brechtiano não se opõe ao intelectualismo; há circulação de um a outro: "Por um pensamento vigoroso, eu daria qualquer mulher, quase qualquer uma. Existem muito menos pensamentos do que mulheres. A política só é boa quando há pensamentos suficientes (como os tempos mortos são enfadonhos também aí!)..." A dialética é um gozo. É, pois, possível conceber, *revolucionariamente*, uma cultura do prazer; o aprendizado do "gosto" é progressista; Paulo Vlassov, o filho militante da Mãe, é diferente do pai no seguinte (segundo o que diz a mãe): ele lê livros e é enjoado com a sopa. Nas *Proposições para a paz* (1954), Brecht esboça o programa de uma Escola de estética: os objetos usuais (os utensílios) devem ser lugares de beleza, é lícito recuperar estilos antigos (nenhuma primazia progressista do móvel "moderno"). Noutras palavras, a estética se absorve numa arte de viver: "Todas as artes contribuem para a maior de todas: a arte de viver"; trata-se, pois, menos de fazer quadros do que móveis, roupas, talheres que teriam recolhido o suco das artes "puras"; o futuro socialista da arte não seria, pois, a obra (senão a título de ação produtiva), mas o objeto de uso, lugar de um desabrochar *ambíguo* (meio funcional, meio lúdico) do significante. O charuto é um emblema do capitalista, seja; mas e *se ele dá prazer*? Deve-se parar de fumá-lo, entrar na metonímia da Falta social, recusar comprometer-se no Signo? Seria pouco dialético pensar assim: seria jogar fora a criança com a água da banheira. Uma das tarefas da era crítica é precisamente pluralizar o objeto, separar o prazer do signo; é preciso dessemantizar o objeto (o que não quer dizer: dessimbolizá-lo), dar uma sacudida no signo: que *caia* o signo como uma pele má. Essa sacudida é o próprio fruto da liberdade dialética: aquela que julga cada coisa em termos de realidade e toma os signos conjuntamente como operadores de análise e ações, nunca como leis.

L'Autre Scène
maio de 1975

Bibliografia de Roland Barthes sobre teatro

Os títulos precedidos por um asterisco indicam os artigos escolhidos por Roland Barthes para a edição prevista em 1979.

Os artigos 30 e 31 constavam da coletânea *Mythologies* [*Mitologias*], publicada em 1957.

Os artigos 29, 32, 33, 34, 54, 65, 66, 73 e 85 constavam da coletânea *Essais critiques* [Ensaios críticos], publicada em 1964.

1. "Culture et tragédie", *Cahiers de l'étudiant*, primavera de 1942.
2. "Folies-Bergère", *Esprit*, fevereiro de 1953.
3. *"*Le Prince de Hombourg* au TNP", *Lettres nouvelles*, março de 1953.
4. *"*Le Libertin*", *Théâtre populaire*, nº 1, maio-junho de 1953.
5. "Pouvoirs de la tragédie antique", *Théâtre populaire*, nº 2, julho-agosto de 1953.
6. "Visages et figures", *Esprit*, julho de 1953.
7. "*Hamlet*, c'est beaucoup plus qu'*Hamlet*", *27 rue Jacob*, nº 7, setembro de 1953.
8. "L'Arlésienne du catholicisme", *Lettres nouvelles*, novembro de 1953.
9. "Le silence de Don Juan", *Lettres nouvelles*, fevereiro de 1954.

10. Éditorial, *Théâtre populaire*, nº 5, janeiro-fevereiro de 1954.
11. *"*Dom Juan*", *Théâtre populaire*, nº 5, janeiro-fevereiro de 1954.
12. "Théâtre et collectivité", *Théâtre populaire*, nº 5, janeiro-fevereiro de 1954.
13. *"Fin de *Richard II*", *Lettres nouvelles*, março de 1954.
14. "Avignon, l'hiver", *France-Observateur*, 15 de abril de 1954.
15. *"*Ruy Blas*", *Théâtre populaire*, nº 6, março-abril de 1954.
16. *"M. Perrichon à Moscou", *France-Observateur*, 29 de abril de 1954.
17. *"Un bon petit théâtre", *France-Observateur*, 13 de maio de 1954.
18. "Une tragédienne sans public", *France-Observateur*, 27 de maio de 1954.
19. *"*Godot* adulte", *France-Observateur*, 10 de junho de 1954.
20. *"Théâtre capital", *France-Observateur*, 8 de julho de 1954.
21. "*Egmont*", *Théâtre populaire*, nº 7, maio-junho de 1954.
22. "Le comédien sans paradoxe", *France-Observateur*, 22 de julho de 1954.
23. *"Pour une définition du *Théâtre populaire*", *Publi 54*, nº 23, julho de 1954.
24. *"Comment s'en passer", *France-Observateur*, 7 de outubro 1954.
25. Éditorial, *Théâtre populaire*, nº 9, setembro de 1954.
26. "Le Grand Robert", *Lettres nouvelles*, outubro de 1954.
27. *"Propos sur *La Cerisaie*", *Théâtre populaire*, nº 10, novembro-dezembro de 1954.
28. "Le *Théâtre populaire* d'aujourd'hui", *Théâtre de France*, dezembro de 1954.
29. "Le théâtre de Baudelaire", 1954.
30. "Adamov et le langage", *Lettres nouvelles*, maio de 1955.
31. "Deux mythes du Jeune Théâtre", *Lettres nouvelles*, julho de 1955.
32. "La révolution brechtienne", éditorial, *Théâtre populaire*, nº 11, janeiro-fevereiro de 1955.
33. "Les maladies du costume de théâtre", *Théâtre populaire*, nº 12, março-abril de 1955.
34. "Comment représenter l'antique", *Théâtre populaire*, nº 15, setembro-outubro de 1955.
35. "La vaccine de l'avant-garde", *Lettres nouvelles*, março de 1955.

36. *"*Macbeth*", *Théâtre populaire*, nº 11, janeiro-fevereiro de 1955.
37. "Propos sur Claudel", *Théâtre populaire*, nº 11, janeiro-fevereiro de 1955.
38. *"Pourquoi Brecht?", *Tribune étudiante*, nº 6, abril de 1955.
39. Éditorial, *Théâtre populaire*, nº 12, março-abril de 1955.
40. "Homme pour homme", *Théâtre populaire*, nº 12, março-abril de 1955.
41. "Dialogue à propos de Jean-Louis Barrault", *Théâtre populaire*, nº 12, março-abril de 1955.
42. Éditorial, *Théâtre populaire*, nº 13, maio-junho de 1955.
43. "Brecht" (nota de capa do tomo I do teatro completo), L'Arche, 1955.
44. *"*Œdipe roi*", *Théâtre populaire*, nº 13, maio-junho de 1955.
45. Éditorial, *Théâtre populaire*, nº 14, julho-agosto de 1955.
46. *"*Nekrassov* juge de sa critique", *Théâtre populaire*, nº 14, julho-agosto de 1955.
47. *"*Jules César* et *Coriolan*", *Théâtre populaire*, nº 14, julho-agosto de 1955.
48. "*Œdipe roi*", *Théâtre populaire*, nº 14, julho-agosto de 1955.
49. "Dialogue" (com D. Bablet), *Théâtre populaire*, nº 14, julho-agosto de 1955.
50. *"*Le Cercle de craie caucasien*", *Europe*, agosto-setembro de 1955.
51. "La querelle du rideau", *France-Observateur*, 3 de novembro de 1955.
52. *"*Ubu-Roi*", *Théâtre populaire*, nº 15, setembro-outubro de 1955.
53. *"*L'Étourdi* ou le nouveau contretemps", *France-Observateur*, 2 de dezembro de 1955.
54. "Mère Courage aveugle", *Théâtre populaire*, nº 8, julho-agosto de 1955.
55. "Espoirs du *Théâtre populaire*", *France-Observateur*, 5 de janeiro de 1956.
56. *"Marivaux au TNP", *France-Observateur*, 2 de fevereiro de 1956.
57. "Sur *Marée basse* de Jean Duvignaud", *Théâtre populaire*, nº 17, março de 1956.
58. *"Note sur *Aujourd'hui*" (texto datado de 9 de abril de 1956, permaneceu inédito, foi encontrado em 1977 e publicado pela primeira vez em *Travail théâtral*, nº 30, janeiro-março de 1978).

59. "Cinq peintres de théâtre", *Bref*, nº 13, 15 de abril de 1956.
60. "Le théâtre est toujours engagé", *Arts*, nº 564, 18-24 de abril de 1956.
61. "Bertolt Brecht à Lyon", *France-Observateur*, 10 de maio de 1956.
62. *"*Le Plus Heureux des trois*", *Théâtre populaire*, nº 19, julho de 1956.
63. *"*La Locandiera*", *Théâtre populaire*, nº 20, setembro de 1956.
64. *"*Aujourd'hui ou les Coréens*", *France-Observateur*, 1º de novembro de 1956.
65. "À l'avant-garde de quel théâtre?", *Théâtre populaire*, maio de 1956.
66. "Les tâches de la critique brechtienne", *Arguments*, dezembro de 1956.
67. "La rencontre est aussi un combat", *Rendez-vous des théâtres du monde*, nº 1, abril de 1957.
68. "Vouloir nous brûle...", *Bref*, fevereiro de 1957.
69. "*Brecht 'traduit'" (avec B. Dort), *Théâtre populaire*, nº 23, março de 1957.
70. *"*Le Mariage de Figaro*", *Théâtre populaire*, nº 23, março de 1957.
71. *"À propos des *Coréens*", *Théâtre populaire*, nº 23, março de 1957.
72. *"*Le Faiseur*", *Théâtre populaire*, nº 24, maio de 1957.
73. "Brecht, Marx et l'Histoire", *Cahiers Renaud-Barrault*, dezembro de 1957.
74. "Brecht et notre temps", *L'Action laïque*, nº 192, março de 1958.
75. "Le mythe de l'acteur possédé", *Théâtre d'aujourd'hui*, março-abril de 1958.
76. "Situation de Roger Planchon", *Spectacles*, nº 1, março de 1958.
77. "*Ubu*", *Théâtre populaire*, nº 30, maio de 1958.
78. "Tragédie et hauteur", *Lettres nouvelles*, nº 8, 22 de abril de 1959.
79. *"*Le Soulier de satin*", *Théâtre populaire*, nº 33, 1º trimestre de 1959.
80. *"*La Fête du cordonnier*", *Théâtre populaire*, nº 34, 2º trimestre de 1959.
81. "Sept photos modèles de *Mère Courage*", *Théâtre populaire*, nº 35, 3º trimestre de 1959.
82. "*Les Trois Mousquetaires*", *Théâtre populaire*, nº 36, 4º trimestre de 1959.
83. *"*Le Balcon*", *Théâtre populaire*, nº 38, 2º trimestre de 1960.

84. Commentaire: Préface à Brecht, *Mère Courage et ses enfants*, L'Arche, 1960.
85. "Sur *La Mère* de Brecht", *Théâtre populaire*, 3º trimestre de 1960.
86. "Le théâtre français d'avant-garde", *Le Français dans le monde*, nº 2, junho-julho de 1961.
87. "Lettre au sujet du Groupe de théâtre antique", L'Arche, 1962.
88. "Trois fragments", *Menabo*, nº 7, 1964.
89. *"Témoignage sur le théâtre", *Esprit*, maio de 1965.
90. *Le théâtre grec. Histoire des spectacles*, Gallimard, col. "La Pléiade", 1965.
91. "Sur le théâtre lyrique", *Teatro comunale de Bologne*, fevereiro de 1967.
92. "L'Éblouissement", *Le Monde*, 11 de março de 1971.
93. "Diderot, Brecht, Eisenstein", *Revue d'esthétique*, 1973.
94. "Brecht et le discours", *L'Autre Scène*, nº 8-9, maio de 1975.

A esses artigos, é preciso acrescentar o livro *Sur Racine*, Seuil, 1963.

| Bibliografia sucinta de textos sobre Roland Barthes e o teatro |

COMMENT, Bernard, *Roland Barthes, vers le neutre,* Christian Bourgois, 1991, pp. 246-54.

CONSOLINI, Marco, "L'eccesso e la distanza. Roland Barthes e il teatro", em Roland Barthes, *Sul teatro,* Roma, Meltemi, 2002.

CONSOLINI, Marco, *Roland Barthes e il teatro,* tese inédita, Università degli studi di Bologna, 1989-1990.

COSTE, Claude, *Roland Barthes moraliste,* Presses universitaires du septentrion, 1998, pp. 68-81.

DORT, Bernard, "Le piège du théâtre", *Critique,* nº 423-4, agosto-setembro de 1982.

DORT, Bernard, "Barthes: le corps du théâtre", *Art Press,* nº 184, outubro de 1993, retomado em *Le Spectateur en dialogue,* P.O.L., 1995, p. 143.

RIVIÈRE, Jean-Loup, "La déception théâtrale", em *Prétexte: Roland Barthes,* colóquio do Centro cultural de Cerisy-la-Salle, dir.: Antoine Compagnon, col. "10-18", Union générale d'éditions, 1978.

RIVIÈRE, Jean-Loup, *Peut-être le théâtre, variations sur une coquille,* catálogo da exposição Roland Barthes, Centre Georges-Pompidou, 2002.

ROGER, Philippe, "Barthes dans les années Marx", em *Parcours de Barthes, Communications*, nº 63, Seuil, 1996, pp. 39-61.

SARRAZAC, Jean-Pierre, "Le retour au théâtre", em *Parcours de Barthes, Communications*, nº 63, Seuil, 1996, pp. 11-23.

VAJDA, Sarah, *Au théâtre avec Roland Barthes*, em *Parcours de Barthes, Communications*, nº 63, Seuil, 1996, pp. 23-38.